

# Estetiska aspekter på upplevelsen av färg. Om seendets möjligheter i möten med konst

Sofia Alexandra Lång

Pro Gradu-avhandling

Handledare: professor A. Haapala och lektor O. Kuisma

Humanistiska fakulteten vid Helsingfors universitet

Avdelningen för filosofi, historia och konstforskning

Estetik

Maj 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistiska fakulteten		
Tekijä – Författare – Author Sofia Alexandra Lång		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Estetiska aspekter på upplevelsen av färg. Om seendets möjligheter i möten med konst		
Oppiaine – Läroämne – Subject Estetik		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu-avhandling	Aika – Datum – Month and year Maj 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 94
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Det är färger vi ser, och vi tar för det mesta deras närvaro för given. Genom ett fenomenologiskt närmandesätt önskar jag nyansera vår upplevelse av dem, för att därigenom nalkas seendets möjligheter i estetisk bemärkelse. Det estetiska, som med grund i ordets etymologi hänför sig till det sinnligt upplevda, innebär i förhållande till färgupplevelsen inte enbart det med synsinnet förnimda. I vårt reciproka förhållande med omgivningen är synsinnet visserligen ofta dominerande som förmedlare av information – det bearbetar kontinuerligt synintryck förmedlad via ytor och rumsliga förhållanden och gör i takt med att vi rör oss i rummet vår omgivning begriplig för oss. Hela tiden sker dock en sinnenas samverkan. Denna till bland annat det kinestetiska, taktila och till balanssinnet hänförande aspekt kan i estetiska hänseenden närmas genom samlingsbegreppet <i>haptisk</i>, vilket också inbegriper det att metaforiskt bli berörd. Utan direkt fysisk kontakt kan den <i>estetiska upplevelsen</i> av färg därigenom förmedla närhet. En sådan seendets närhet inbegriper också en emotionell aspekt.</p> <p>Utgångspunkten är en färgernas växelverkande natur. Färgerna ses här som uppkomna mellan den seende och det som ses, inkluderande det faktum att vi oftast ser flera, med varandra interagerande färger. Denna färgernas växelverkan utforskas i många konstverk, och i möten med dessa kommer vardagliga färgord såsom röd, blå och gul ofta till korta. För att beskriva den estetiska upplevelsens komplexitet i förhållande till färger tar jag hjälp av Arnold Berleants begrepp <i>estetiskt engagemang</i> och <i>estetiskt fält</i> som han utvecklat i bl.a <i>Art and Engagement</i> (1991). Jag använder mig också av <i>atmosfär</i> som fenomenologiskt begrepp så som det utvecklats av Gernot Böhme. På så sätt nalkas jag den genom färger uppkomna stämningsmässiga aspekten, som också inbegriper en känslomässig dimension. Emotioner som sådana närmar jag mig genom Robert C. Solomons True To Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us och genom hans närmandesätt samt genom det haptiska och atmosfäriska beskrivs därmed den emotionella dimensionen i den estetiska upplevelsen av färger.</p> <p>Dessa kroppsligt förnimbara aspekter av färgupplevelsen kan anses som delaktiga i ett långsamt och trevande seende, ett seende som tar sig tid och gör sig tillgängligt för det som kan ske i upplevelsen. Saara Hacklins i <i>Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art</i> (2012) och Renée van de Valls i <i>At The Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship</i> (2008) läsningar av de hos Maurice Merleau-Ponty förekommande begreppen <i>se med</i> och <i>rätt seende</i> bidrar, i tillägg till de ovan nämnda närmandesätten, till ett sådant seende. Avhandlingens syfte utgörs därmed av att, med konstverk i vilka färgen utgör fokus som exempel, påvisa möjligheter för artikulerandet av ett känsligt seende i förhållande till färger. En sådan seendets känslighet framkommer i möte med konstverk genom att det i det vardagliga seendet synliga i fenomenologisk bemärkelse ger vika för det osynliga; det som det ordinära seendet inte tror att är möjligt att se.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Färger, seende, estetisk upplevelse, sinnenas samverkan, atmosfär, haptisk, emotioner, känslighet		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingfors universitets bibliotek – Helda / E-thesis <a href="http://ethesis.helsinki.fi">http://ethesis.helsinki.fi</a>		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Innehållsförteckning.....	1
Inledning.....	2
1 Färger och seende.....	7
1.1 Förhållningssätt till sinnena och synupplevelsen av färg.....	7
1.2 Rummet, djupet och färgers växelverkan.....	18
2 Seendet som möte.....	34
2.1 Att ”se med” .....	34
2.2 Seende på färgernas premisser.....	39
3 Estetisk upplevelse och atmosfär.....	44
3.1 Färger i den estetiska upplevelsen.....	44
3.2 Färger och atmosfär.....	51
4 Färger som berör – seende som närhet i sinnlig och emotionell bemärkelse.....	57
4.1 Haptiska närmandesätt.....	57
4.2 Om emotioner och färgupplevelsens emotionella dimension.....	68
Slutsatser.....	84
Källförteckning.....	90
Bildbilagor.....	95

## Inledning

Regnbågen som färg- och ljusfenomen, dess färgers antal och ordning har genom tiderna närmats och framställts av konstnärer på varierande sätt. Ett vardagligt fenomen, men samtidigt någonting utöver det vanliga, som genom sin skepnad och olika uppkomstplatser förmår engagera naturvetenskapligt, filosofiskt och konstnärligt. En flyktig regnbåge uppstår i dropparna som konstnären Andrew Goldsworthy slår upp i en kraftig kaskad med en käpp i vattenytan, stående i floden Wharf, i Verket *Rainbow Splashes, River Wharf, Yorkshire* (1980) (bildbilaga 1). Fotografiet av skeendet visar Goldsworthy med solen i ryggen, liksom man har när man spontant ser en regnbåge som uppstått på himlen. Enligt en gängse syn är det primära funktioner i det mänskliga synsystem vi möter vid anblicken av en regnbåge. Ögats iris finner sin namne i antiken hos regnbågens gudinna Iris, gudarnas budbärare<sup>1</sup>. Iris var också en allmän vetenskaplig term för regnbågen fram till upplysningstiden<sup>2</sup>. Således föreligger ett sammanhang mellan regnbågen, färger och seende, och i ändringen i ljusets riktning mellan luft och vatten uppstår färger på ett liknande sätt som när ljuset möter ögat och synsystemets komplexa process gör att vi ser färger<sup>3</sup>. Regnbågen som vi varseblir den, med solen bakom oss skinande på vattendroppar framför oss, antar oftast formen av en båge. Optiskt sett är den dock en förvrängd bild av solen, och därmed är dess form egentligen cirkulär<sup>4</sup>. Detta kan man se från högre höjder än vår sedvanliga markbundna, ett flygplansfönster till exempel. Upplevelsen av färger är mångbottnad, och färgen som den har närmats i konstverk utgör exempel när jag här utforskar färgupplevelsens estetiska betydelser.

”Färgen är hela tiden så naturligt närvarande överallt att vi inte lägger märke till den. Därför är det viktigt att någon tar hand om den. Det är väl också målarens viktigaste uppgift.”<sup>5</sup> Citatet är Irma Salo Jægers, som i sitt konstnärskap arbetat med färgerna på deras mest grundläggande plan, kopplat till ljus, rum och rörelse. Vad kan det då innebära att lägga märke till färgerna, att se dem? Genom olika exempel; konstverk i

---

<sup>1</sup> Lee & Fraser 2001, 21.

<sup>2</sup> Lee & Fraser 2001, 22.

<sup>3</sup> Arnkil 2008, 188.

<sup>4</sup> Lee & Fraser 2001, 321.

<sup>5</sup> <https://www.uia.no/nyheter/001-nyhetsarkiv-2003-2014/irma-salo-jaegers-den-hemmelige-skrift>.

”Fargen er hele tiden så naturlig til stede at vi ikke legger merke til den. Derfor er det viktig at nien passer på den, tar vare på den. Det er vel også malerens viktigste oppgave.”

vilka färgerna utgör det huvudsakliga temat, närmar jag mig bland annat denna fråga. En av mina centrala källor utgörs av Saara Hacklins avhandling *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art* (2012). Mitt närmandesätt är därmed väsentligen fenomenologiskt. En av Hacklins synpunkter, baserat på Merleau-Ponty, består i att konstverket fungerar som den plats där det synliga, i bemärkelsen det ordinära seendet, ger vika för det osynliga. Konstverket öppnar upp för, eller gör tillgängligt det som vardagligt seende tror att är omöjligt att se.<sup>6</sup> Den primära frågeställningen gäller då färgernas betydelse för seendet. Vad kan fokus, i estetisk bemärkelse, på färg få oss att se?

Vår vardagliga erfarenhet säger oss att gräset är grönt och himlen är blå. Färgorden utgör till viss del ett filter genom vilket vi förhåller oss till världen, de kan på sätt och vis sägas forma vårt seende. Antalet namn på färger vi har till vårt förfogande är egentligen väldigt litet. För ett mera nyanserat uttryck använder vi oss av preciserande eller beskrivande adjektiv. Även regnbågens färger har namn, men regnbågsspektret utgör egentligen ett kontinuum. Därmed kan vi potentiellt se många fler än de som blivit de sedvanliga, efter Isaac Newtons till musikackord associerade sju färger. Rent fysiologiskt verkar vi ha kapacitet till hög sensitivitet för färgnyanser. Vårt trikromatiska seende medför en möjlighet att, åtminstone i teorin, kunna urskilja miljontals färger<sup>7</sup>.

Kontrastfenomenet, vilket Josef Albers i egenskap av konstnär samt pedagog i stor utsträckning arbetade utgående ifrån, är den mest grundläggande företeelsen i vårt synsystem utan vilket vi inte skulle se färger. Albers arbetade främst med utgångspunkt i simultankontrastfenomenet, som är närvarande i så gott som alla vardagliga situationer. Denna vårt synsystems egenskap medför att färgerna ter sig föränderliga, samtidigt som de ändå i varierande ljusförhållanden bevarar en konstans tack vare vilken vi trots föränderligheten ser föremålens färger som intakta<sup>8</sup>. I abstrakt konst förstärks dessa effekter, något Albers utforskade, och en del av resultaten finns presenterade i den på hans och hans studenters arbeten baserade *Interaction of Color* (1963). Verket utgör en av mina källor i de två första kapitlen,

---

<sup>6</sup> Hacklin 2012, 108.

<sup>7</sup> Hurlbert & Ling 2012, 130.

<sup>8</sup> Hurlbert & Ling 2012, 131–132.

vilka belyser seendet och syner på färger. I Albers arbete med den direkta färgupplevelsen, med ett närmandesätt inbegripande både det föränderliga och det konstanta, satte han i system det som många konstnärer genom historien använt sig av: att i placerandet av olika färger bredvid varandra få en viss färg att ändra karaktär, att skimra eller att se ut som en helt annan färg. I sin mest uttrycksfulla form kan simultakontrastfenomenet till exempel få färgerna att framstå som immateriella, ett fenomen använt av den bysantinska erans mosaikkonstnärer, eller som i op-konsten som skapande illusioner av rörelse i det statiska<sup>9</sup>.

I nyutgåvan av Josef Albers' *Interaction of Colors* (1963) citerar Nicolas Fox Weber i sitt förord den anonyma akademiker som gällande förstahandsutgåvan proponerat den ökade medvetenhet om och känslighet för färger som motvägande en allt mer hårdhudad tidsanda.<sup>10</sup> Renée van de Vall å sin sida efterlyser i inledningen till en annan av mina huvudsakliga källor, *At The Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship* (2008) ett seende som är öppet för ovisshet och reflektion. Ett i Merleau-Pontys anda uttryckt "palperande seende" (*palper de regard*), ett seende som är berett att famla i mörkret, som är långsamt och trevande. Med andra ord uttryckt ett seende som tar sig tid till öppningar, och gör sig tillgängligt för vad konstverk kan visa.

Inspirerad av denna traktan efter ökad känslighet och ett seende som ger sig tid inleder jag kapitel 1 med ett närmande av förhållningssätt till sinnena och till färger. Avsikten med kapitlet är att ge en bakgrund till nämnda tematik och har därför en till viss del refererande karaktär. Dessutom behandlas seendet i fenomenologisk bemärkelse, samt färgens betydelse i förhållande till detta. Kapitel 2 fördjupar seendet som tema samt närmar sig upplevelsen av färg som möte. Detta belyses med hjälp av begreppen *se med* och *rått seende*. van de Valls och Hacklins läsningar av de hos Merleau-Ponty förekommande begreppen utgör här den teoretiska stommen. Anna Petronella Fredlund samt Sven-Olov Wallenstein utgör källor för terminologins svenska språkdräkt, och Wallenstein även genom skildringar av relevanta aspekter på färger.

---

<sup>9</sup> Arnkil 2008, 107.

<sup>10</sup> Albers 2013, xi.

Den ökade känsligheten i förhållande till färgen och dess betydelse för seendet inbegrips i den estetiska upplevelsen, vilken introduceras i kapitel 3. I Arnold Berleants utveckling av den estetiska teorin spelar begreppet *estetiskt engagemang* en viktig roll. Det indikerar en närvaro samt ett aktivt involverande i det estetiska skeendet. Perceptionen innehar en grundläggande plats i denna förståelse av den estetiska upplevelsen. En holistisk syn presenteras genom begreppet *estetiskt fält*, vilket rymmer den estetiska upplevelsen som ett helhetsmässigt och komplext sammanhang. Det senare tillkomna estetiska engagemanget fungerar som fältets impuls. Den huvudsakliga källan här är Berleants *Art and Engagement* (1991). Dessutom introduceras, enligt Gernot Böhmes initiativ, *atmosfär* som estetiskt begrepp. De centrala artiklarna utgörs av *Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics* (1993) och *The Art of Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres* (2013). Färger i den estetiska upplevelsen samt färgers förmåga att ge upphov till och inverka på den förnimda atmosfären i olika situationer närmas här i förhållande till en förändringens tematik. Den estetiska upplevelsen liksom också atmosfär som begrepp används i kumulativ bemärkelse och bildar referensramar för det fjärde, och sista kapitlet.

Emedan den estetiska upplevelsen och atmosfär inbegriper det att bli berörd, går jag i kapitel 4 närmare in på det faktum att färger har en förmåga att påverka oss och beröra. I och med att det fenomenologiska närmandesättet tillåter ett beaktande av det kroppsliga närmas perceptionen här på ett mera påtagligt sätt genom begreppet *haptisk*, presenterat i Mark Patersons *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies* (2007). Synsinnets interagerande med kroppsliga sinnesmodaliteter närmas här genom en färgupplevelsens sinnliga samverkan. Liksom den estetiska upplevelsen och atmosfär som estetiskt begrepp också inbegriper den emotionella dimensionen, gör även det haptiska det. Eftersom färger är tätt förknippade med det emotionella undersöker jag genom Robert C. Solomons syn på emotioner, så som han presenterar dem i *True to our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us* (2007) den emotionella aspekten gällande färger i den estetiska upplevelsen. Solomons förhållningssätt är influerat av Jean-Paul Sartre och är därmed fenomenologiskt-existentiellt.

Mitt syfte är således att påvisa möjligheter för artikulerandet av en ökad känslighet gällande färger genom ett medvetandegörande av färgers betydelse för seendet i

estetiska hänseenden. Dessa inbegriper den estetiska upplevelsen, det atmosfäriska, en sinnenas kroppsliga samverkan samt det emotionella.

Dessa aspekter tjänar till att belysa frågeställningen gällande färgers betydelse för seendet ur ett mångfacetterat, och samtidigt gällande färgerna relevanta perspektiv. Mycket har skrivits om färger inom olika ämnesområden. Inom estetiken finner man också information härvidlag, bland annat i Véronique Fóti's "Dimension of Color" i *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting* (1993) (Johnson, G.A red.), en artikel som jag också använder mig av i min text. Färgupplevelsen är av stort intresse, och medan min undersökning hänför sig till konstens sfär med konstverk som exempel har också miljöestetiken stor potential att närma sig färgupplevelser i både natur och urban miljö, för att bara nämna några exempel.

Trots att grundläggande visuell information gällande avstånd och rumslighet, rörelse, riktning och föremålens former baserade på mörkhets- och ljushetskontraster, som tillhandahålls genom ögats även i svagt ljus fungerande stavar, är det färger vi ser. Med ytterligare hjälp av ögats för andra ljusfrekvenser känsliga tappar kan vi alltså också njuta av ett brett spektrum av färger, något som ur estetisk synvinkel är väldigt givande. Liksom Harald Arnkil påpekar, reagerar vårt synsinne i en ständigt pågående komplex process på förändringar i synfältet, något som är väsentligt för kontrastsystemet och utan vilket vi inte skulle se färger<sup>11</sup>. Grundläggande synmekanismer sorterar färger enligt färgernas egenskaper, av vilka de tre mest grundläggande utgörs av färgnyans eller -ton, ljushets- och mättnadsgrad<sup>12</sup>. Verket av Arnkil jag här hänvisar till och som utgör en av mina väsentliga källor heter *Värit havaintojen maailmassa* (2008) och baserar sig på hans forskningsarbete som konstnär, forskare och pedagog. För en naturvetenskaplig bakgrund använder jag mig främst av "Understanding colour perception and preference" (2012) av A. Hurlbert och Y. Ling. Denna information fungerar just som en bakgrund och förförståelse, emedan här inte föreligger någon utredning mellan färgseendets fysiologi och biologi i förhållande till det estetiska.

---

<sup>11</sup> Arnkil 2008, 94.

<sup>12</sup> Arnkil 2008, 70.



## 1 Färger och seende

### 1.1 Förhållningssätt till sinnen och synupplevelsen av färg

Bildvävarna i sviten *La dame à la licorne* (ca 1500)<sup>13</sup> (*Damen och enhörningen*) (bildbilaga 2) vars motiv på fem av vävarna sedan tolkningar från början av 1900-talet anses representera de fem sinnen, kompletteras av den sjätte med inskriptionen *A mon seul désir* i guld mot blå bakgrund. Denna kommenterar sannolikt de övriga vävarna, men har genom tiderna bevarat sin gåta gällande den allegoriska innebörden. Tolkningarna gällande det innehållsmässiga är flera till antalet, men inga slutgiltiga entydiga svar finns tillhanda.<sup>14</sup> Motivet som upprepas på de olika bildvävarna utgörs av en adelsdam på en mörkblå oval mot röd bakgrund, damerna är olika på de olika vävarna och flankeras av varierande inslag; en tjänare, ett lejon, en enhörning samt andra symboliska detaljer.

Sinnenas antal fastslogs av Aristoteles<sup>15</sup> till just fem i *De Anima* (ca 334–323 f.Kr) (*Om själen*) och synen på sinnenas diversitet har genomgått genomgripande förändringar först på 1900-talet. Den aristoteliska synen på sinnenas antal och indelning liksom också en allmän sedan antiken rådande, och av Aristoteles stöttad uppfattning om en sinnenas viktighetsordning med synsinnet som det mest prominenta, har därmed innehaft en långtgående inverkan. I sin diskussion om sinnen och sinneshierarkin samt de möjliga betydelser för den svårförklarliga texten på den sjätte väven i *La dame à la licorne* som forskningen fört fram påpekar Carolyn Korsmeyer<sup>16</sup> att svitens människogestalter endast i liten grad visar engagemang i det sinnliga. Detta trots att bland annat bildvävssvitens intrikata utförande kunde vittna om en sinnlighetens behag. På väven som representerar synsinnet<sup>17</sup> sitter adelsdamen med enhörningen i sitt knä. Hon håller upp en handspegel. Ansiktet som reflekteras i den är dock inte hennes eget, utan

---

<sup>13</sup> Sedan 1844 i ägo av Musée du Moyen Age Cluny, Paris.

<sup>14</sup> Erlande-Brandenburg 1989, 12–13.

<sup>15</sup> Aristoteles 2012, 87.

<sup>16</sup> Korsmeyer 1999, 11. I verket jag här använder, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy* (1999) omtalar Korsmeyer den sinneshierarki som varit rådande i västerländsk kultur sedan antiken, med smaksinnet nederst i rangordningen. Korsmeyer önskar se smaksinnets plats omprövad. Som en kommentar till detta kan nämnas det förhållande som existerar mellan mat och färger, samt vikten av att undersöka detta förhållande i en estetisk kontext. Denna tematik faller dock utanför denna avhandlings ramar.

<sup>17</sup> Korsmeyer påpekar i en not gällande sinneshierarkin att det i detaljer och i adelsdamens materiella attribut går att finna indikationer på synsinnets och hörselns särställning. Not 5 s. 150.

enhörningens, och seendet kan därför sägas utövas av ett väsen representerande en upphöjd renhetens symbolik. Kanske uttrycker textens enda önskan (*seul désir*) i dualistisk mening förnuftets övervinnande över sinnenas impulser. Den tematik bildvävarna representerar kom att nå sin kulmen inom måleriet i 1600-talets Nordeuropa och var vanlig speciellt i Frankrike, med verk representerande sinnena och sinneshierarkierna i platonisk anda: sinnevärlden framställs som en variant av andevärlden i svagare schatteringar.<sup>18</sup>

Medan de av sinnena tillhandahållna förnimmelserna av Platon sågs med misstänksamhet eftersom världen enligt honom var underordnad en annan, högre verklighet bortsåg inte Aristoteles från sinnenas betydelse. Det universella och det partikulära är för honom av vikt, men varför synsinnet för Platon är speciellt fördelaktigt för människan så som han i till exempel *Timaios* (ca 360–355 f.Kr) omtalar det, att ”vi måtte se förnuftets rörelser i himmelen och tillämpa den på vår egen tankes lopp”<sup>19</sup> då åsynen av himlakropparna samt dygnets ljusförändringar ger oss tidsmässig och matematisk förståelse finner enligt Korsmeyer inte någon i förhållande till de övriga sinnena helt godtagbar grund<sup>20</sup>. Klart är att den, enligt Platons tredelning, rationella och odödliga själen måste råda över kroppens sinnen, eftersom själen allena äger förnuft och sanningen enbart står att finna bortom sinnesvärldens efemäritet<sup>21</sup>.

Medan hörseln, lukt- och smaksinnet i ovan nämnda sinneshierarki i nämnd ordning följer efter synsinnet skriver Aristoteles dock om känselsinnet, som placerades lägst ner, att det är nödvändigt för överlevnad<sup>22</sup>. På samma gång som det är det mest basala sinnet är det alltså också det mest oundgängliga, och medan de övriga sinnena också behövs hänför sig dessa till välbefinnande<sup>23</sup>. Gällande de vävar tillhörande sviten *La dame à la licorne* med framställningar av de två sinnen mellan vilka avståndet enligt denna sedan antiken rådande viktighetsordning är störst, påpekar Michel Pastoreau och Élisabeth Delahaye att enhörningen som liksom damen är

---

<sup>18</sup> Korsmeyer 1999, 149–50.

<sup>19</sup> Platon 1985, 47.

<sup>20</sup> Ibid och Korsmeyer 1999, 16.

<sup>21</sup> Korsmeyer 1999, 13 och Platon 1985, 38–39.

<sup>22</sup> Aristoteles 1998, 122. Aristoteles talar här om de övriga sinnenas nödvändighet för djur med förflyttningsförmåga, men inte för alla släkten av djur. Ibid.

<sup>23</sup> Aristoteles 1998, 120. De sinnen som hänför sig till välbefinnande är nödvändiga endast för djur med förflyttningsförmåga. Ibid.

närvarande på alla vävar, på dessa två står i direkt kontakt med varandra<sup>24</sup>. Eventuellt antyds ett samband mellan framställningen av synsinnet, representerande det upphöjda och själsliga, samt det av känseln exemplifierade kroppsliga.<sup>25</sup> Även gällande enhörningens färg kan det påpekas, menar de, att dess elegant tecknade skepnad inte är vit, utan är istället vävd i olika beige nyanser<sup>26</sup>. Oberoende av om den beige färgen finner sitt upphov i silkestrådarnas materialitet och den likväl enligt allmän symbolik har en innebörd av upphöjdhet och renhet, är detta dock inte platsen för en fördjupning av verkets allegoriska innebörder. Att tolkningarna gällande bildvävssviten är mångahanda är dock tydligt, men det som här är av intresse är däremot syn- och känselsinnenas inbördes förhållande gällande synupplevelsen av färg. Känseln åsyftar i första hand beröringssinnet, aktiverat vid direkt kroppslig kontakt, men att beröra eller beröras har också en metaforisk innebörd. Bland annat denna innebörd tar Mark Paterson i *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies* (2007) fasta på, och i avhandlingens sista kapitel närmar jag mig det faktum att vi påverkas av färger; att vi berörs. Denna känsla kan dock ibland förnimmas också rent fysiskt.

Det är dock ett fysiskt avstånd mellan förnimmande och det förnimda som varit utmärkande för de sinnen som i sinneshierarkin placerats överst, påpekar Korsmeyer<sup>27</sup>. Medan känsel och smak krävde direkt kontakt med kroppen, krävde luktsinnet som fann sin plats i mitten för sin funktion krävde en viss närhet till föremålet som utsöndrade en odör av ett visst slag. Ibland är denna synlig, till exempel i form av rök som kunde ses närma sig den förnimmande. Sinnena och deras funktioner hade debatterats redan under presokratisk tid och ett större eller mindre avstånd till varseblivarens fysiska kropp har i de allra flesta analyserna gällande sinnenas funktioner genom västerländsk filosofihistoria ansetts positivt ur kognitiv, moralisk och estetisk synvinkel.<sup>28</sup> Med utgångspunkt i Patersons närmandesätt till det *haptiska* (från gr. *haptesthai* att beröra) i vilket flera sinnen fungerar synergetiskt närmar jag mig i avhandlingens sista kapitel en på ett mera konkret plan kroppslig, och samtidigt fenomenologisk, omfattning av seendet. De fem för oss bekanta exteroceptiva eller utåt riktade sinnena utökas med de

---

<sup>24</sup> Pastoureau & Delahaye 2013, 94.

<sup>25</sup> Pastoureau & Delahaye 2013, 87.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Korsmeyer 1999, 12. Se också Aristoteles 2012, 119–120.

<sup>28</sup> Ibid.

interoceptiva eller somatiska sinnena<sup>29</sup>. Paterson nämner samtida psykologisk forskning som visar på ett antal mellan åtta och tjugoen sinnen av vilka han i det haptiska som ett samlande begrepp inkluderar bland annat de proprioceptiska, kinestetiska och vestibulära sinnena<sup>30</sup>. I samtidskonsten sker ofta ett medvetet nyttjande av denna upplevelsens sinnliga aspekt och genom exemplet i kapitel 4.1 kan "avståndssinnet" synen också sägas vara ett närhetens sinne genom den kroppsliga inverkan färgupplevelsen har, samt att den berör i metaforisk bemärkelse. På så sätt kan det estetiska upplevas genom "närhetssinnen". I kapitel 4. tar jag också upp det faktum att det att bildligt bli berörd kan förstås också i emotionell bemärkelse.

Liksom Solomon i sitt verk *True to Our Feelings. What Our Emotions are Telling Us* (2007) påpekar, och vilket jag i det fjärde kapitlet återkommer till, har emotionerna genom tiderna ansetts vara "irrationella" i bemärkelsen av att de är icke-rationella, eller till och med enbart mer eller mindre automatiska, fysiologiska återverkningar<sup>31</sup>. Även färgerna har förknippats med det irrationella, vilket framkommer bland annat i de konstteoretiska diskussioner gällande *disegno* och *colore* som i måleriet såg teckningen, verkets grund, representera det förnuftiga och rationella. Som redogjord för av Sven-Olov Wallestein i *Den sista bilden* (2002) kom denna debatt med ursprung i renässansen att återkomma genom flera århundraden i meningsutbyten som med tiden även fick moraliska övertoner<sup>32</sup>. För Giorgio Vasari (1511–1574) var teckningen, som kan ses som ett uttryck för idé eller eventuellt design, grundläggande för de tre konstarterna teckning, skulptur och arkitektur, skriver Wallenstein i *Den sista bilden* (2002)<sup>33</sup>. En för dessa tre samlande beteckning kan då vara "plastisk" (grek. *plastikos*, "formbar") och *disegno* innebär således en förmåga att ge form till en idé, med en formens företrädare framför färgen. I och med att Vasari år 1563 i enlighet med tidens tilltagande intresse för den rationella vetenskapen grundande det som kommit att kallas den första konstakademin, *Accademia del Disegno* i Florens, institutionaliserades termen

---

<sup>29</sup> Paterson 2007, 20.

<sup>30</sup> Paterson 2007, 20–21, ix.

<sup>31</sup> Solomon 2007, 181.

<sup>32</sup> Wallenstein 2002, 49–50.

<sup>33</sup> Wallenstein 2002, 48.

ytterligare.<sup>34</sup> I debattens 1600-talsversion mellan ”poussinister” och ”rubenister” vann de sistnämnda slutligen gehör genom Roger de Piles’ insisterande på färgen som det specifikt måleriska elementet, med teckningen utgörande inget mer än en grund för det färdigställda verket. Medan helheten med färgers samspel innebar fullbordan var ett direkt imiterande av de enskilda tingens färg inte nog. Naturens *couleur* (färg) motsvarades av måleriets *coloris* (kolorit) och genom koloriten, inbegripande ljus och skugga, blev målningen en helhet. Poussinisternas klassificerande av teckningen som representerande det förnuftiga och färgen som det irrationella och sinnliga var dock en syn som också fick en viss spridning.<sup>35</sup> En besläktad syn till denna diskussion återfinns hos Kant i och med att det är formen som står för det sköna, medan färgen är en irrationell ”retning”.<sup>36</sup>

Skepsisen gentemot det sinnliga så som den framkommer hos Platon beskrivs av Martin Jay som sanningen – en färglös form – uppnådd genom ett intellektets inre öga<sup>37</sup>. Detta medför en dubbeltydighet, vars verkningar senare ses i cartesianska tankegångar och i modern ocularcentrism.<sup>38</sup> Denna Jays indelning åskådliggör misstänksamheten gentemot också synsinnet, som trots sina förtjänster likväl liksom de andra sinnena kan bedra. Detta menar Renée van de Vall, och konstaterar att det är en dubbeltydighet som mot förmodan kommit att stärka synsinnets dominerande ställning.<sup>39</sup> I *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship* (2008) lyfter hon fram den ocularcentrism som diskuterats av Jay, med vilken den preferens för synsinnet som västerländsk filosofi traditionellt haft samtidigt inneburit en koppling till förståelsen av kunskap och rationalitet.<sup>40</sup>

Synsinnets särställning i antikens Grekland anses, med några få undantag, allmänt vedertagen. Det är bland annat genom den hebreiska motpartens övervägande verbala präglning, samt den grekiska inriktningen på det visuella inom filosofin,

---

<sup>34</sup> Ibid. Tvisterna gällande *disegno* och *colore* fördes enbart inom ramarna för akademimåleriet och var mindre omfattande än den strid mellan *les anciens* och *les modernes* som blossade upp under 1680-talets slut och som innebar en historiens första differentiering av konsten och vetenskapen i hänseende till relationen till historien och de antika förebilderna. Ibid.

<sup>35</sup> Wallenstein 2002, 50–51.

<sup>36</sup> Wallenstein 2002, 51 not 40.

<sup>37</sup> Jay, 1993/1994, 26.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> van de Vall 2008, 18.

<sup>40</sup> van de Vall 2008, 16.

matematiken, det lingvistiska och att gudomar framställdes visuellt, som detta påvisats.<sup>41</sup> van de Vall menar att förkärleken för det visuella innebar för den grekiska filosofin ett likställande av sann kunskap med statiska essensers distanserade kontemplation. Medeltiden såg eventuellt synsinnets starka position ge vika för hörsel och känsel, medan den moderna eran åter favoriserade synsinnet.<sup>42</sup>

Den dubbeltydighet Jay påtalar gällande seendet ser han också i förhållningssätt till ljuset. Ljuset har begreppsliggjorts genom termerna *lux* och *lumen*, med den förstnämnda representerande det mänskliga seendets upplevelse av ljuset, medan det sistnämnda baserades på en modell för geometriska strålar och existerade oberoende av mänskligt seende.<sup>43</sup> Gällande färgers förknippande med ljuset spårar John Gage<sup>44</sup> också två huvudsakliga linjer i optikens, visserligen mångskiftande, historia. Jag presenterar här kortfattat Gages syn på denna tematik, som han för fram den i *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism* (1999) Vidare använder jag i detta kapitel nämnda verk för hans syner på konsthistoriska, främst med tanke på artefakters, betydelser för uppfattningar om färger samt deras symbolik. Det Gage kallar den geometriska linjen sträcker sig från Euklides, Robert de Grosseteste, Theodoric av Freiberg och René Descartes till Isaac Newton medan den till perceptionen hänförande linjen går från Aristoteles, Alhacen, Witelo och Leonardo da Vinci till Eugene Chevreuil, dock med newtonska influenser. Där ljuset för Aristoteles innebar ett aktiverande av färgerna, menade de flesta medeltida tänkarna att ljuset uttrycktes genom färgerna. För Descartes och Newton kom ljuset självt att identifieras med färgen.<sup>45</sup>

Att Isaac Newtons experiment med ljusstrålars brytning i ett prisma gett upphov till förståelsen av färger som uppkommande då våglängder absorberas och reflekteras av en yta, och att det synliga ljuset som sådant inte har en färg är idag vida accepterat. Likaså är de invändningar Goethe riktade gentemot densamme välkända, emedan Goethes utgångspunkt gällande färgseendet är en annan än den newtonska och färgernas uppkomst hos honom står i förhållande till ljus och mörker. I *Zur Farbenlehre* (1810) omtalar han inte bara färgernas, utan också ögats relation till

---

<sup>41</sup> Jay 1994, 22–23.

<sup>42</sup> van de Vall 2008, 17.

<sup>43</sup> Jay 1994, 35.

<sup>44</sup> Gage 1999, 121.

<sup>45</sup> Ibid.

ljuset och han anses vara den första som på ett övergripande sätt behandlar själva upplevseln av färg<sup>46</sup>. Någon teori som skulle förklara diskrepansen som uppstår mellan vår upplevelse av färgerna som föremålens egenskaper och den av naturvetenskaperna påvisade empiriska kunskapen har till dags dato inte formats<sup>47</sup>. En kort genomgång här nedan belyser det, samt en del av de olika tidigare samt nu förekommande förhållningssätten:

Medan en av de samtida diskussionerna berör vad som kan vara en bärare av färg söker dagens förhärskande filosofiska färgteorier, vars omfång sträcker sig från färgobjektivism (färger är i likhet med former egenskaper hos de fysikaliska objekten), relationalistiska teorier (färger är egenskaper hos de fysiska föremålen men bestäms i, i motsats till formerna, i förhållande till betraktaren) och färgeliminativism (färger tillhör inte föremålen trots att de i vår upplevelse ter sig så), sona konflikten som uppstår mellan våra färgförmålor och den vetenskapligt bevisbara kunskapen. Grundläggandet av den moderna vetenskapssynen genom Galileo Galilei, som ansåg färgerna tillhöra betraktaren, påverkade senare 1600-talsvetenskapen inom vilken Renée Descartes verkade. Också bland antikens epikuréer sågs färgerna finnas hos betraktaren medan föremålen var färglösa, då däremot Aristoteles ansåg färgerna tillhöra världen. I modern tid kom John Lockes filosofiska distinktion mellan primära och sekundära kvaliteter att innebära en indelning av form, storlek och vikt som tillhörande de materiella objekten medan färg, smak och doft inte gör det och är således sekundära. Färgerna placerades då i linje med kroppsliga förmålor.<sup>48</sup>

Emedan färgernas ontologiska status inte i denna avhandling är det som undersöks följer jag dock i förhållande till denna frågeställning en samtida praktisk-fenomenologisk syn enligt vilken färgerna kan sägas uppkomma i växelverkan mellan objekt och observatör, och som tar hänsyn till färgernas växelverkande natur inbegripande deras konstans och föränderlighet. Det är en syn som står att finna i den internationellt sett framstående svenska forskning som utövats under flera årtionden.<sup>49</sup> Färgernas föränderlighet, med andra ord att en färg inte framstår lika i

---

<sup>46</sup> Goethe 1979, 37–38. För upplevelsen av färg se t.ex Gage 1999, Arnkil 2008, Olsson 2007.

<sup>47</sup> Tieteen termipankki 27.10.2016: Filosofia:väriteoria.  
<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:väriteoria.>)

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Se t.ex Hård et al. 1995, Fridell Anter 2000.

olika sammanhang eller för olika betraktare, diskuteras av Platon<sup>50</sup> i *Theaitetos* (ca 387-355 f.Kr.) och i en kommentar i ”The Dimension of Color” (1993) skriver Véronique Fóti gällande Platons förhållningssätt till färger i övrigt att färgerna får företräda det flyktiga och kortvariga. Enligt henne läggs en grund för färgernas status som sekundära redan under antik tid. Inom samtida färgforskning ses den föränderlighet synupplevelsen av färg kännetecknas av ha sitt upphov i det för färgseendet grundläggande kontrastfenomenet. Det har dock, liksom Hurlbert och Ling påpekar, sannolikt en koppling till fenomenet färgkonstans<sup>51</sup>. Trots växlande ljusförhållanden kan vi känna igen föremålens färger – de färger vi upplever att föremålen ”har” – och både denna färgkonstans liksom också kontrastfenomenet anses vara orsakade av samma seendeprocesser<sup>52</sup>. Eftersom vi så gott som aldrig ser en färg ensam, utan ett färgernas interagerande med varandra i förening med varierande ljusförhållanden blir kontrastfenomenet en betydelsefull ingrediens i vårt seende. Det är denna yttre stimulering, i samspel med individrelaterade faktorer som ger upphov till upplevelsen av färg, skriver Lars Sivik<sup>53</sup>. I synupplevelsen urskiljer vi också formerna som uppkomna ur de olika färgnyanser vi visuellt uppfattar som skapande dem.<sup>54</sup>

Färgforskning är i regel tvärvetenskaplig och inkluderar förutom bland annat psykologi och filosofi även i tillägg till fysik och kemi en geografisk aspekt. Impressionisternas klara, på basis av ljusförhållanden och färgperception återgivna färger skulle inte ha realiserats utan tidsepokens tillgång till nya syntetiska färger, som visserligen på grund av sin obeständighet också kunde vara problematiska<sup>55</sup>. Gällande färgernas geografi framhäver Gage i *Colour in Art* (2006) att färgernas geografiska ursprung för konstnärer ofta varit av vikt<sup>56</sup>. Den förmodligen mest välkända, till råvarans geografiska ursprung hänvisande och med namnet den erhållit under den franska och italienska senmedeltiden är ultramarin, den blå färgen vars pigment rivs av halvädelen lapis lazuli och som till Europa hämtades från

---

<sup>50</sup> Platon 2004, 154a.

<sup>51</sup> Hurlbert och Ling 2012, 132. Tapparna och stavarna på färgseendets fysiologiska och biokemiska nivå anpassas kontinuerligt enligt rådande ljusomständigheter samtidigt som de justerar sin operativa spännvidd till miljön. Hurlbert och Ling 2012, 131–132.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Hård et al. 1995, 42 och Lång, 2014, 9.

<sup>54</sup> Hård et al. 1995, 35, 41–42 och Lång 2014, 10.

<sup>55</sup> Ball 2001, 178.

<sup>56</sup> Gage 2006, 111.



Afghanistan eller ”bortom haven”<sup>57</sup>. Inte bara är dess tillverkningsprocess kostbar, på pris och uppskattning inverkar liksom för andra färger också dess tillverkningsort samt ovanlighet och inte minst stabilitet som färg<sup>58</sup>. Det i kapitlets början omtalade *La dame à la licorne* har på grund av bleknade färger sedan 1880-talet genomgått flera restaurationer, den senaste färdigställd år 2013. Gällande detta förklarar Pastoureau<sup>59</sup> hur färgernas återställande skett enligt ursprungliga metoder där vävarnas för ljuset skyddade baksidor agerat färgmodell. Växtfärger, lättillgängliga och förmånliga i Europa vid tiden för bildvävssvitens tillkomst, så som krapprot för det röda, vejde för det blå, färgreseda för gult och kombinationer av de två sistnämnda för grönt användes. För de mörkare färgnyanserna har flera färger kombinerats.<sup>60</sup> Medan verkets upplevda intrikacitet utan tvivel påverkas av det infärgade ull- och silkegarnets materialitet innebär denna materialitet onekligen också obeständighet. Förmodligen finns flyktigheten, eller föränderligheten också tematiskt inskriven i verket sedan dess tillkomst. Troligtvis hade bildvävssvitens millefleur-teknik som syfte att göra förgängliga blommor mera bestående<sup>61</sup>. Oftast avbildades dessa ”tusen blomster” mot en grön bakgrund, men denna om blomsterängar påminnande färg är i *Damen med enhörningen* röd.<sup>62</sup> Medan Korsmeyer nämner denna röda i jämförelse med rosor, talar Rilke, som beskriver sin fascination för bildvävarna i *Malte Laurids Brigge* (1910) om bakgrundsfärgen som blekröd<sup>63</sup>.

Just rött har genom tiderna förknippats med många innebörder av symbolisk art. Den röda färgens koppling till det livsgivande blodet är en allmänt förekommande förklaring till detta, ett samband även Gage framhåller<sup>64</sup>. Inte för intet härstammar ”röd”, ”red”, ”rouge”, ”rot” och ”rosso” i dessa indo-europeiska språk ur sanskritens *rudhira*, med innebörden blod. Även i andra språk så som till exempel inkaspråket aymara har färgen röd betydelsen blod.<sup>65</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Gage 2006, 111–112.

<sup>59</sup> Pastoureau i intervju <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> McDowall, 2014. <https://www.thecultureconcept.com/the-lady-and-the-unicorn-and-millefleurs-style-tapestries>.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Rilke såg väggbonaderna 1906 på Musée de Cluny i Paris. Not 50 i Rilke, 1910.

<sup>64</sup> Gage 1999, 110.

<sup>65</sup> Ibid.

Hur färger beskrivits språkligt vittnar om det breda användningsspektrum, och därmed de betydelser de har haft. Studiet av ”färgspråk” har sedan dess uppkomst under sent 1800-tal sedermera blivit en del av lingvistik. Forskningen har koncentrerats till språk och perception och undersökts inom ramarna för experimentell psykologi. Den inflytelserika *Basic Color Terms* (1969) av Berlin & Kay har tillfört avsevärd kunskap för färgseendets biologiska grund, men beaktar i liten grad ämnets historiska dimensioner.<sup>66</sup> Inte heller har hänsyn tagits till de praktiska kontexter i vilka färgvokabulärerna uppkommit. Genom sitt specifika, klassificerande förhållningssätt till färger innebar de Munsells färgkartor som användes i värsta fall ett hinder för informanternas förståelse. Artefakter spelar därför en betydande roll i utvecklingen av mycken färgvokabulär i olika kulturer, och står också i relation till särskiljandet av färgnyanser. Tillgänglighet av klara färger för övre samhällsklasser samt historisk dokumentation gällande dessa har inverkat på den röda färgens prominenta placering i en färgernas hierarki, medan en effekt av samtida konsumentssamhällen är en genomgående mångfärgad vardag. Historiskt sett kan alltså färgurskillningsförmågan – och färgnamn i anknytning till den – starkare kopplas till kulturernas formella konstnärliga och materiella utveckling än till teoretiskt etablerade grundfärger.<sup>67</sup>

Rikedom och varietet gällande färgvokabulär är alltså vanligare än restriktion, framhäver Gage<sup>68</sup>. I praktiken har tanken om grundfärger varit långt ifrån universell, men är idag det rådande sättet att omtala färger. De tycks, i likhet med hur färgvokabulär verkar fungera, sammanfalla med att det mänskliga färgseendet kan ”återskapa” hela vidden av färgperceptioner baserat på en begränsad uppsättning stimuli.<sup>69</sup> Ett samband mellan den västerländska filosofisk-vetenskapliga traditionen med atom- grundämnes- och partikelteorier och deras tidiga antika varianter verkar också stå att finna, emedan grundfärgsteorin är en tankemodell i samma anda. Detta anser Harald Arnkil<sup>70</sup>, som i *Värit havaintojen maailmassa* (2008) påpekar att grundfärgernas varierande antal – vanligtvis tre eller fyra – hör ihop med olika praktiska användningsområden.<sup>71</sup> Realiserandet av identifieringen och kodifieringen

---

<sup>66</sup> Gage 1999, 11.

<sup>67</sup> Gage 1999, 112.

<sup>68</sup> Gage 1999, 107.

<sup>69</sup> Gage 1999, 11–12.

<sup>70</sup> Arnkil 2008, 72.

<sup>71</sup> Ibid.

av grundfärgerna skedde i början av 1600-talet, och ledde tillsammans med de av van Eyck tidigare uppfunna oljefärgerna till ett minskande intresse för och värdesättandet av pigment-egna färger.<sup>72</sup>

Modern vetenskap har, på grund av konstnärers marginella ställning i samhället, visat föga intresse för konstnärers perceptionsbaserade färgobservationer. Aristoteles däremot registrerade sin tids färgindustri och av artisaner dryftade problemställningar gällande hur färger passade ihop med varandra. Purkinje-effekten<sup>73</sup>, som ansetts vara en av färgvetenskapens största upptäckter sammanföll dock med konstnärers liknande upptäckter och baserades på Purkinjes bekantskap med *Goethes färglära* (1810). De positivistiska toner som var rådande vid århundradets slut kom i sin tur att inverka på en del konstnärer, speciellt Georges Seurat, vars neo-impressionism grundade sig på en, visserligen bristfällig, förståelse av fenomen gällande valörkontrast och optisk blandning.<sup>74</sup>

I varje färg vi förnimmer blandas ett spektrum av våglängder, men vad samtida observationsforskning har konstaterat gällande faktum att det mänskliga synsystemet känner igen färger enligt vissa grundprinciper – enligt de fysiologiska givenheterna samt enligt färgton, ljushetsgrad och mättnad – har konstnärer i många fall känt till i århundraden.<sup>75</sup> Det som här är av särskilt intresse är synupplevelsen av färg, men liksom här tidigare antytts är inte denna synupplevelse fränskild övriga sinnesupplevelser, och inte heller färgernas materialitet. Här eftersträvas på så sätt, med fokus på synupplevelsen, ett holistiskt närmandesätt med avsikten att peka på möjligheter för en seendets känslighet. I *Aesthetica* (1750-1758) ger Alexander Gottlieb Baumgarten sin definition på termen estetik som gett det sin nuvarande innebörd. Liksom Arnold Berleant i ”Aesthetic Sensibility” (2015) framhäver finner Baumgarten för sin karakteristik en grund i grekiskans *aísthēsis*, sinnlig uppfattning eller förnimmelse. Det är också denna ursprungsbetydelse, framkommen genom termen estetiks etymologi, som är avgörande för en förståelse av det estetiska, menar Berleant.<sup>76</sup> Färgupplevelsen är en direkt sinnesupplevelse, men den är mycket mer

---

<sup>72</sup> Gage 1999, 14.

<sup>73</sup> En upptäck gjord av Jan Evangelista Purkinje i vilken påvisas att ljuskänsligheten i det mänskliga seendet vid mindre ljusstillförsel innebär en förskjutning mot kortare våglängder. Blå och gröna nyanser uppfattas därmed som ljusare i förhållande till röda nyanser än vid riklig ljusstillförsel.

<sup>74</sup> Gage 1999, 16.

<sup>75</sup> Arnkil 2008, 70.

<sup>76</sup> Berleant 2015, 2.

än det. Genom en fenomenologisk, med avseende på det kroppsligt sinnliga, det atmosfäriska, det emotionella och den estetiska upplevelsen närmar jag mig färgupplevelsen och möjligheten till utvecklingen av ett känsligt seende i enlighet med Berleants förståelse av de sensitiva som en slags bildad förnimmelse (educated sensation). I våra möten med konst krävs perceptuell kunskap och perceptuella färdigheter som vi samtidigt i dessa möten, i en medveten upplevelse, förkovrar och förfinar.<sup>77</sup>

Gällande färger är de grundläggande egenskaper som här framkommit en utgångspunkt och vad jag hänför till som deras natur. Den seendets känslighet som Josef Albers genom ett studium av färgers växelverkande natur studerade, och som hans samt hans föregångare Paul Cézannes arbete baserades på, finner mycket av sin seendevetenskapliga grund i fenomenen *simultan* och *successiv* kontrast. Dessa fenomen inverkar kontinuerligt i synupplevelsen av färg, och speciellt simultankontrastfenomenet är av stort estetiskt intresse; det har under långa tider intresserat, och intresserar fortfarande, konstnärer i sitt närmande av seendet. Bildvävars sammansättning av trådar i olika färger har kommit att spela en viss roll vid upptäckandet av dessa synfenomen. M. E Chevreuil (1786–1889)<sup>78</sup>, kemist och chef för färgningsavdelningen vid Manufacture des Gobelins, lade, trots kemisk konstans, märke till de förändringar i färger som skedde då garn vävdes samman till en helhet. Färgers växelverkande förhållande till varandra och till betraktaren som tydligt påvisats genom just gobelängkonsten får här, i en kanske enkel analogi, påvisa den subjektets levda erfarenhet som står i relation till världen och som utgör en utgångspunkt i ett fenomenologiskt närmandesätt.

## 1.2 Rummet, djupet och färgers växelverkan

För det fenomenologiska synsättet har rummet en grundläggande betydelse. Kroppsligheten utgör ett ständigt nydanande förhållande till rummet som vi som kroppsliga väsen bevistar. I kontakten med ett konstverk finns denna kroppslighet inskriven, i den relation som uppkommer mellan såväl konstnär som betraktare och

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Chevreuil utgav år 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*.

verk. Denna relation inbegripande konstnärens, exempelvis målarens, till det som målas respektive betraktarens till det som ses eller upplevs uppmärksammas av Saara Hacklin i *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art* (2012)<sup>79</sup>. Det är likaledes ett förhållande som är centralt för tematiken i denna avhandling och som utgör en utgångspunkt för mitt närmande av dess huvudfråga gällande seendets känslighet i förhållande till färger. Genom synliggörandet av detta mellan konstnär, verk och betraktare förefinnande växelverkande förhållandet poängterar Hacklin på samma gång den rumslighet som finns innefattad i en varseblivningens fenomenologi liksom också rumsligheten som fenomen<sup>80</sup>. Jag lyfter i det följande fram Merleau-Pontys syn på kroppsligheten som tänkbart gynnsam för en seendets känslighet.

Varseblivningen, som hos Merleau-Ponty är väsentlig, förbinder kroppen till världen. Kroppen är hos Merleau-Ponty en den enskilda varelsens egna kropp, en *levande* kropp (*corps propre*). Det är på grund av kroppsligheten som rummet överhuvudtaget finns till för oss, i det att rummet förankras i existensen i upplevelsen av den egna kroppen, såsom Merleau-Ponty skriver i *Phenomenologie de la perception* (1945)<sup>81</sup>. Verket, som kom att bli hans huvudsakliga och vars första del, *Le Corps*, finns i svenskspråkig utgåva med namnet *Kroppens fenomenologi* skulle dock i svensk språkdräkt ha huvudtiteln *Varseblivningens fenomenologi* skriver Anna Petronella Fredlund i inledningen till den samling texter av Merleau-Ponty hon översatt i *Lovtal till filosofin. Essäer i urval* (2004)<sup>82</sup>. En fenomenologi med hänseende på varseblivningen, denna Merleau-Pontys genetiska fenomenologi, innebar vid sin uppkomst en brytning med tidens kausala förhållningssätt till förnimmelsen som karakteriserade förhärskande idealistiska och realistiska filosofiska synsätt, liksom Fredlund skriver<sup>83</sup>. Varseblivningen framträder istället för filosofen, framhåller Merleau-Ponty<sup>84</sup>, som ett i varje ny stund återskapande och rekonstituerande av världen. Den är som en permanent förankrad kontaktyta med världen, och genom dess öppnade horisont blir kunskapen till.<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Hacklin 2012, 85–86.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Merleau-Ponty 1997, 56, 113.

<sup>82</sup> Fredlund 2004, 22

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Merleau-Ponty 1945, 240.

<sup>85</sup> Ibid.

Paul Cézanne, vars verk och rumsverkan i dem i hög grad baserar sig på färgrelationer, var den konstnär Merleau-Pontys tänkesätt i hög grad berördes av.<sup>86</sup> Han såg, liksom Galen A. Johnson påpekar, i Cézannes arbetssätt ett paradigm för den fenomenologiska reduktionen<sup>87</sup>. Den visuella konsten kan också, liksom Hacklin uttrycker det, sägas vara vital gällande hans förståelse av vår existens i världen och utgör på grund av att visuell förnimmelse och filosofiska problemställningar i anknytning till det är centralt för honom en integrerad del av hans tankeföring<sup>88</sup>. I samband med att hans förståelse av rummet och varseblivningen samt det begreppsliga uttrycket gällande detta förändrades uppkom *djupet* (*profondeur*), som enligt Hacklin är av vikt gällande relationen mellan målarens och det målade samt betraktarens till detsamma<sup>89</sup>. I Merleau-Pontys senare texter utvecklades djupet till en sammanflätning av det synliga och det osynliga, till en *voluminositet*<sup>90</sup>. Senare i detta kapitel återkommer jag till djupet i förhållande till Cézannes på färgrelationer baserade arbetssätt.

Många av de särpräglade begrepp Merleau-Ponty med tiden utvecklade hänförde sig till den tillvarons sammansnärjande och sammanflätning han framtecknade i sitt överkommande av ett för västerländskt tänkande präglat dualistiskt närmandesätt. En *pensée de survol* beskriver en allt övergripande tanke som beskådar världen som från ovan istället för ett deltagande i den liksom han omtalar den i "Ögat och anden" (L'oeil et l'esprit 1964), den av hans texter jag här, i översättning av Fredlund, i huvudsak använder mig av. Där skriver han om kroppens sammanvävning med världen i kontrast till det mellan kropp och själ åtskiljande cartesianska synsättet<sup>91</sup>. Detta medför det "nedsänkta seende" Merleau-Ponty omtalar, i det att våra rörliga kroppar är samtidigt seende och synliga och tillika finns bland andra kroppar<sup>92</sup>.

En sådan syn på seendet förefaller förenhetlig med den i föregående underkapitel framtecknade beskrivningen av färgseendet och färgers natur; färger som uppkomna

---

<sup>86</sup> Merleau-Ponty influerades också av litteratur.

<sup>87</sup> Johnson 1993, 9.

<sup>88</sup> Hacklin 2012, 34. Gällande Merleau-Pontys klandrande kommentar i förhållande till abstrakt konst i "Ögat och anden" framhäver Hacklin en syn enligt vilken Merleau-Pontys förhållningssätt är oskäligt och baseras på, samtidigt som det begränsas av, den under hans egen tid aktuella konstscenen. Hacklin 2012, 90–91.

<sup>89</sup> Hacklin 2012, 85.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Merleau-Ponty 2004, 285.

<sup>92</sup> Ibid.

i växelverkan med den seende och det som ses och som avhängiga av omständigheter samt betraktare för hur de framträder. Färgupplevelsen har alltså en subjektiv dimension. Medan subjektet som begrepp har utvecklats över lång tid, utgör det i modern filosofi, med Wallensteins ord i *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori* (2001), benämningen på ”pendlingen mellan medvetandets danande i förhållande till den andre samt till aktuella representationsformer”<sup>93</sup>. Formulerandet av det som kommit att bli hänfört till som det cartesianska subjektet liksom strävan efter att artikulera en ny vetenskap medförde en för René Descartes inflytelserik ställning som grundare av den moderna filosofin. För utvecklandet av sitt fenomenologiska resonemang fann Merleau-Ponty en utgångspunkt och antagonist hos just Descartes. Liksom även andra kommentatorer, påpekar dock Hacklin att Descartes’ formulerande av subjektet som motsatt till den utomstående världen samtidigt inbegriper en öppning för ett överskridande av dualistiska distinktioner<sup>94</sup>.

En inom bildkonsten sedan renässansen aktuell representationsform utgörs av centralperspektivet. Av de genom tiderna använda olika närmandesätten till rummets bildmässiga framställning anses central- eller linjeperspektivet representera de första följdriktigt genomförbara reglerna för den tredimensionella verklighetens överförande till en tvådimensionell yta. I sin återgivning av skeendena under renässansen lyfter Wallenstein fram det möte mellan olika bildningstraditioner i epokens Florensmiljö som verkade möjliggöra renässansperspektivets uppkomst, samt att den konstnärliga praktiken intressant nog verkar föregå och på så vis

---

<sup>93</sup> Wallenstein 2001, 55. Begreppet subjekt som vi förstår det idag har inte alltid fungerat i en cartesiansk subjekt–objekt-dikotomi. Medan ”objekt” under antiken inte var en term som användes har kyrkofadern Augustinus genom att vara den första att använda ordet jag, ego, i ett filosofiskt sammanhang ofta benämnts Descartes’ föregångare. Under antiken och medeltiden behandlades förvisso frågeställningar gällande själen och det inre livet, det vi förstår som ”subjekt” idag, men subjektet hade under antiken ingen motsats. Antikens och medeltidens människa levde i skärningspunkten mellan olika ordningar, kosmos och polis å ena sidan, och den kristna traditionen å den andra. Renässanshumanisterna levde kvar i denna samhälleliga förståelse, av vilken lämningar fortsatt återfinns hos Descartes och andra efter honom. Människans förflyttande till världens mitt sker kanske inte förrän i och med Nietzsches utropande av Guds död, men samtidigt inleds också subjektets kris med Kants och Humes förnekande av subjektets substantialitet. (Ett lösgörande från strukturer samtidigt som dessa är förutsättningar för tillblivelsen av det vi kallar subjektet 38) Kanske har senare kritiker av den schematiserat benämnda subjektfilosofin endast återupptäckt de tveksamheter som alltid funnits i det som av dessa kritiker kommit att ses som en idealbild; ett rent och självtillräckligt subjekt. Wallenstein 2001, 37–39.

<sup>94</sup> Hacklin för fram att Merleau-Ponty främst intresserade sig för den sjätte meditationen i Descartes *Meditations on First Philosophy in which are demonstrated the existence of God and the distinction between the human soul and the body* (1641) vars innehåll motsäger de tidigare meditationerna. Hacklin 2012, 53.

anticipera det filosofisk-vetenskapliga utvecklingsförloppet<sup>95</sup>. Berleant<sup>96</sup> framhäver uppkomsten av den moderna estetiken som sammanfallande med den moderna vetenskapens inträde i och med Descarets och senare Newton. Från att konstverket under denna period kom att definieras som ett objekt, betraktat från ett avstånd, söker han genom ett poängterande av Baumgartens uppmärksammande av perceptionen samt den ursprungliga innebörden för estetik till ett framhävande av just det sinnligt förnimbara.<sup>97</sup> Det sinnligt förnimbara är också förknippat med den perspektiviska återgivningen av rummet. Det som här föreligger är på inget vis någon regelrätt genomgång av perspektivreglernas innebörd. Istället lyfter jag fram aspekter som berör den rumsliga återgivningen i förhållande till färger, vilket också, som det kommer att framkomma, finner en koppling till det som Merleau-Ponty i anknytning till Cézannes arbetssätt kallar det *levda perspektivet*. Förhandenvarande återgivning, en blott summarisk genomgång av dessa komplexa kulturhistoriska skeenden, baseras här på Wallensteins redan tidigare nämnda verk *Bildstrider* (2001) samt *Den sista bilden* (2002) med avsikten att, liksom kapitlet i övrigt, fungera som en bakgrund.

De på matematiska grunder utformade perspektivreglerna möjliggjorde för konstnärerna realiserandet av ett imaginärt rum där den tredimensionella verkligheten överfördes till en tvådimensionell yta, ett imaginärt rum också omtalat som ett fönster mot en annan verklighet. Dessa regler fick en teoretisk infattning i Leon Battista Albertis *De Pictura* (1435). I denna renässansperiodens första avhandling om måleri och senare, i översättningen *De Pittura* på folkspråket italienska med ambition om oavhängighet från antika förebilder, utvecklades perspektivreglerna genom den slöj- och rutnäskonstruktion som också använts av Albrecht Dürer till en grundläggande operationalisering av bildytan<sup>98</sup>. Medan *Treenigheten* (ca 1425–27) av Masaccio betraktas som den första målningen utförd enligt centralperspektivreglerna anses Filippo Brunelleschi (1377–1446) genom sina experiment ha konkretiserat dessa regler för överförandet av den tredimensionella verkligheten till en tvådimensionell yta. En funktionellt genomförbar överföringsmetod av naturen till en plan yta blev genom Albertis avhandling

---

<sup>95</sup> Wallenstein 2001, 44.

<sup>96</sup> Berleant 2015, 3.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Wallenstein 2001, 43–44.



resultatet<sup>99</sup>. Genom att målarnas kunskaper förutom i det praktiska också förankrades i teoretiskt artikulert vetande samt att bildplanet och rummet genom det perspektiviska fönstret och det som utspelar sig bortom det genomgår en partiell idealisering, erhåller måleriet också en plats bland de fria konsterna<sup>100</sup>.

Trots sitt rikliga inflytande genom tiderna har renässansperspektivreglerna också väckt kritik. Liksom Wallenstein skriver är betraktarens placering likt en ideal position av vikt för ett optimalt realiserande av perspektivkonstruktionen. Den jämfördes också med skulpturens möjligheter att varseblivas från flera håll, vilket enligt vissa synpunkter var en signal om inkonsekvens eller svaghet.<sup>101</sup> Detta medförde en betraktarens stationära placering, och en kombination av det perspektiviska fönstret med det cartesianska subjektet skall ha kommit att innebära en för det västerländska seendet karakteristisk hållning, skriver van de Vall i den i föregående underkapitel nämnda *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of ontemporary Spectatorship* (2008)<sup>102</sup>. Det medför ett distanserat, från sin kroppslighet berövat, rationaliserat och orörligt öga. Även om det, så som van de Vall<sup>103</sup> påpekar, är föga originellt att lyfta fram dessa två olika, men med varandra överensstämmande kulturella konstruktionerna som grundläggande för modernt seende, är det med tanke på kapitlets samt avhandlingens tematik motiverat med åtminstone ett omnämmande. Kombinationen av dessa kulturella konstruktioner skulle också resultera i en modell för åskådarskap som inte främjar emotionellt involverande eller etiskt engagemang med det sedda<sup>104</sup>. Trots att mitt perspektiv inte är uttalat etiskt tangeras det etiska genom det fjärde kapitlets närmandesätt till emotionerna.

Anmärkningarna gällande perspektivreglerna, liksom det framgår ur Wallensteins beskrivning, hänförde sig också bland annat till avsaknaden av hänsyn till varseblivningens intrikata beskaffenhet i studiet av naturen. Leonardo da Vinci hör till dem som tidigt ifrågasatte de med geometriska förtecken utförda perspektiviska reglerna. Beaktandet av det upplevda i motsats till enbart det geometriskt konstruerade föranledde hans utvecklande av *sfumato*-tekniken, vilket i

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Wallenstein 2002, 80.

<sup>101</sup> Wallenstein 2002, 84.

<sup>102</sup> van de Vall 2008, 17.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> van de Vall 2007, 9–10.

förlängningen resulterade i diskussionerna om *disegno* och *colore*, och samtidigt i ett nytt förhållningssätt till måleriet.<sup>105</sup> Meningsutbytet gällande *disegno* och *colore* har berörts i föregående underkapitel. Wallenstein drar ur dessa skeenden från tiden för renässansperspektivets uppkomst paralleller till en fenomenologisk syn och ett beaktande av varseblivningen hos Merleau-Ponty<sup>106</sup>.

Cézannes verk, i vilka färgrelationer utgör grundläggande kompositionsmässiga beståndsdelar, är tätt sammankopplade med *varseblivningen* och uttrycker därmed genom sin balansgång mellan tradition och lösgörande från densamma det som Merleau-Ponty kallar det ”det levda perspektivet”. I den tidiga texten ”Cézannes tvivel” (1945) beskriver han Cézannes sätt att måla som att inte vilja återge världen genom en konstruktion, men likväl binda samman konst och natur, utan att avvara museernas konst. Hans måleri försökte finna det verkliga ”utan att lämna förnimmelsen, utan någon annan vägvisare än naturen i det omedelbara intrycket, utan att avgränsa konturerna, utan att rama in färgen genom teckningen, utan att komponera vare sig perspektiv eller tavlan”.<sup>107</sup> Av Charles Riley II beskrivs detta som ett led i att färgerna i allt högre grad ska komma att få agera på sina egna villkor i en utveckling där den med tiden allt större roll de färgområden Cézanne bygger upp bildytan med, ställvis också med konturlinjer, får i att förmedla verkets innebörd. Dessa färgområden, *tache*, innebär att Cézannes arbete förutser bland annat Mark Rothkos och Barnett Newmans dito liksom också monokromatiska verk, eller målningen som *tache*.<sup>108</sup> Cézannes återgivning av den förnimda verkligheten baseras enligt Merleau-Ponty inte på dikotomier i termer av ”förnimmelse” eller ”sinnlighet” kontra ”intellekt” i det att det handlar om ett måleri där ”materialen/.. /är på väg att ta form, den ordning som håller på att födas genom en spontan organisation”.<sup>109</sup>

Färgerna som en del av den förnimda verkligheten i förhållande till en del av den kritik som riktats mot renässansperspektivet är det som Wallenstein lyfter fram genom påpekandet om linjeperspektivets tillkortakommande för ett helhetsmässigt skapande av avstånd i bilden. Leonardo da Vincis analyser av luft- eller färgperspektivet uppkommer nämligen med ett beaktande av förnimmelsen. Att

---

<sup>105</sup> Wallenstein 2001, 44–45.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Merleau-Ponty 2004, 110.

<sup>108</sup> Riley 1995, 116.

<sup>109</sup> Merleau-Ponty 2004, 110–111.

avlägsna ting har blekare färg är något som undflyr matematiska mätningar, och den förnimda verklighetens avtagande blåa ton är därför en aspekt av det upplevda rummet. Det stereoskopiska seendet innebär också en flexiblere rumsuppfattning än vad linjeperspektivet ger vid handen.<sup>110</sup>

Merleau-Ponty<sup>111</sup> ger uttryck för kritik mot sådana teoretiska synvinklar som tagit dessa perspektivregler för att vara det slutgiltiga svaret på måleriets framställning av rumslighet, eftersom, som han påpekar, målarna visste att inga sådana regler ”är en exakt lösning, att det inte finns någon projektion av den existerande världen som respekterar denna i alla avseenden och som förtjänar att bli måleriets grundläggande lag”.<sup>112</sup> I Masaccios *Treenigheten* har påpekats förekomma bristande följdriktigheter gällande perspektivreglernas genomförande, avvikelser som tolkats som konstnärens förmodat medvetna val, emedan en alltför rigorös regeltillämpning inte skulle ha gett en trovärdig återgivning, påpekar van de Vall.<sup>113</sup> Gällande andra, i konsthistorien förekommande perspektivåtergivningar, påpekar Merleau-Ponty, att målarnas erfarenhetsbaserade kunskaper hindrar dem från att se dessa tekniker som helt och hållet tillförlitliga lösningar, och renässansens perspektiv är inte något osvikligt ”trick”.<sup>114</sup>

Även om perspektivreglerna baseras på en matematisk grund som ska ha gett dem en obundenhet i fråga om antika, vetenskapliga förebilder har en inskränkthet i förhållande till traditionen likväl påvisats i och med att det i dem återfinns element från ett euklidiskt förhållningssätt. Renässansperspektivet bygger inte på en oändlighetsprincip, något som uppkommer först i och med Girard Desargues och aningen senare hos Descartes, som avsäger sig bindningen till alla auktoriteter.<sup>115</sup> För Descartes är det genom det hyperboliska tvivlet, ett till det yttersta drivet tvivel av den upplevda verkligheten som de säkra och riktiga svaren ska gå att finna.

Detta Descartes synsätt representerar en visshetens diskurs, och för ett betonande av de för Merleau-Ponty angelägna temata gällande seende, perception och djup väljer

---

<sup>110</sup> Wallenstein 2001, 45.

<sup>111</sup> Merleau-Ponty hänvisar också återkommande till Erwin Panofsky. Dennes *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1926) har förknippats med viss kontroversialitet.

<sup>112</sup> Merleau-Ponty 2004, 298–299.

<sup>113</sup> van de Vall 2008, 24.

<sup>114</sup> Merleau-Ponty 2004, 299.

<sup>115</sup> Wallenstein 2002, 43–44, 49.

han, liksom Hacklin<sup>116</sup> påpekar, på grund av sin argumentationsteknik att koppla sitt tänkande till Descartes' tidiga text *La Dioptrique* (1637). Det är en skrift som behandlar synen och seendet på en vetenskaplig och teknisk nivå samt teorin om ljusets diffraktion och utgör en del av Descartes oavbrutna sökande efter en från störande företeelser befriad ny vetenskap och riktig metod.<sup>117</sup> Descartes synsätt ger för Merleau-Ponty återklang i ett vetenskapligt förhållningssätt som Merleau-Ponty i "Ögat och anden" omtalar som ett tänkesätt som behandlar "allt varande som 'objekt i allmänhet' – det vill säga på en och samma gång som om det inte betydde någonting för oss och som om det ändå råkade vara förutbestämt åt våra konstgrepp".<sup>118</sup> I *La Phenomenologie de la Perception* (1945) skriver han om den "objektiva tanken" (*la pensée objective*) som ett tänkesätt som bortser från varseblivningen. Kroppen blir därmed en kropp bland andra kroppar, i en förståelse sammanbunden av kausalitet. Den varseblivande kroppen, den enskilda individens levande kropp (*corps propre*) negligeras i detta synsätt.<sup>119</sup> I och med att kroppsligheten innehar en central ställning hos Merleau-Ponty ges också hos honom svårgripbara och tvetydiga teman plats genom de begrepp han med tiden utvecklar.

De två substanserna som Descartes ansåg världen vara indelad i utgörs av själens väsen (*res cogitans*) som är tänkandets och det odelbara, icke-materiellas substans, medan kroppens är utsträckningens (*res extensa*) spatiala och mätbara substans. Ur merleau-pontiansk synvinkel medför Descartes förståelse av rummet ett idealiserat sådant, påpekar Hacklin<sup>120</sup>. Descartes tänkande i övrigt kan inte separeras från denna förståelse, vilken förefaller inspirerad av renässansmåleriets vetenskapliga exakthet och en formens favoriserande över färgen.<sup>121</sup> Det sistnämnda hänför sig till Merleau-Pontys konstaterande gällande bristen på kommentarer om måleri hos Descartes. Det är endast kopparstick som förlänas uppmärksamhet, skriver han i "Ögat och anden", och färgen agerar enbart utsmyckning eftersom måleriet i första hand grundar sig på teckningen. Måleriet blir ett konstgrepp, som endast representerar existerande ting. Teckningen möjliggör utsträckningens representation. Ett undersökande av de sekundära kvaliteterna, speciellt färgen, skulle däremot ge oss en annan och djupare

---

<sup>116</sup> Hacklin 2012, 55.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Merleau-Ponty 2004, 281.

<sup>119</sup> Merleau-Ponty 1945, 240–241.

<sup>120</sup> Hacklin 2012, 60.

<sup>121</sup> Ibid.

öppning mot tingen. Men måleriet är för Descartes inte centralt, och medverkar inte till förståelsen av tillträdet till varandet.<sup>122</sup> Så som Wallenstein uttrycker det, inlåter sig Descartes inte på färgers problematik eftersom den inte kan inskränkas till *res extensa*<sup>123</sup>. För Merleau-Ponty innebär det tänkande som presenteras i la Dioptrique endast en tankemodell av det synliga, ett tänkande som genom sin önskan om att utesluta illusionerna inte längre vistas i det synliga, utan väljer att ”bygga upp det på nytt efter sin egen modell”.<sup>124</sup> Färgen är för Merleau-Ponty en ”kondensering av synligheten”<sup>125</sup> liksom han uttrycker det i Sammanflätningen – Kiasmen (1964) och i den letar han efter en anknytning till världen som skiljer sig från den cartesianska rumsuppfattningen.<sup>126</sup> Det är dock inte min avsikt att utreda Merleau-Pontys förhållningssätt till färgen som sådan, endast att föra fram en för färgseendet tjänlig fenomenologisk inramning.

Merleau-Ponty återkommer flera gånger i ”Ögat och anden” till exemplet med spegeln, som dels ur ett perspektiv beaktande färgernas växelverkande natur, dels av färgupplevelsen i fenomenologisk bemärkelse är av intresse. Det är seendet omgjort till tankeproblem som föranleder cartesianen att i spegeln se enbart ett yttre, skriver Merleau-Ponty, en gestalt som hen genom kausala sammanhang drar slutsatsen är hen själv. Hen betvivlar inte heller att även andra ser enligt de samma orsaksförhållandena. Det som hen då egentligen ser är en utsida, inget mer än en docka.<sup>127</sup>

I sin kommentar om exemplet med spegeln skriver van de Vall, i enlighet med Merleau-Ponty, att kroppen alltid är sedd och seende. Denna reflexivitet – att kroppen på en och samma gång är subjekt och objekt för seendet – innebär att tänkandet inte är transparent för sig själv. Istället bevarar det alltid en viss opacitet, och det är denna opacitet som lär oss någonting om varandet. Det är tack vare spegeln jag kan se hur mitt yttre framstår, men dessutom projicerar jag upplevelsen av mig själv på bilden jag ser. Det är min inre upplevelse av mig själv och min kropp, eller rättare sagt; jag känner dessa känslor i spegelbilden. Spegeln visar den seendes involverande med det sedda, eftersom den visar hens synlighet som kropp, vilket kopplar hen till den synliga världen utanför. I och med att jag är en synlig

---

<sup>122</sup> Merleau-Ponty 2004, 295–296.

<sup>123</sup> Wallenstein 2001, 176.

<sup>124</sup> Merleau-Ponty 2004, 293.

<sup>125</sup> Merleau-Ponty 2004, 255.

<sup>126</sup> Wallenstein 2001, 117.

<sup>127</sup> Merleau-Ponty 2004, 294.

seende visas det förnimbaras reflexivitet, en reflexivitet som spegeln översätter och reproducerar. Samtidigt som spegeln visar att mitt inre har en yttre uppenbarelse visar den också att andras yttre uppenbarelse har ett inre. Därför är spegeln en konstituerande ingrediens i uppkomsten av *intersubjektivitet*.<sup>128</sup>

Denna seendets opacitet van de Vall beskriver kan ses i sammanhang av Gages uttalande om existensen av en ”äkta” röd<sup>129</sup>. Lika lite som en sådan röd finns, finns andra ”äkta” färger. Sådana färger, som en del abstrakta konstnärer strävade efter, är likafullt bundna till en kontext<sup>130</sup>. Och även om kontexten torde vara känd för de allra flesta, framkommer det ur Josef Albers välkända exempel gällande ”coca-cola-röd” i *Interaction of Color* (1963) att någon större enlighet gällande färgupplevelsen inte kan garanteras<sup>131</sup>. I Albers tankelek har femtio personer ett antal snarlika röda färgprover framför sig att välja mellan för att finna just den ”coca-cola-röda” men svaren kan variera stort, liksom de garanterat gör det om de samma informanterna skulle höra enbart färgordet ”röd” uttalas högt, eftersom de för sitt inre skulle se femtio olika röda<sup>132</sup>. Färgorden så som röd, blå och grön och så vidare samt de verbala beskrivningarna och preciseringarna gällande färgerna som vi är hänvisade till, kan endast sägas peka på någonting. Albers menar att den färgnomenklatur vi har till vårt förfogande inte är tillfredsställande, och hur vi namnger färger inordnar han under sitt begrepp *factual facts*<sup>133</sup>. Det syftar på det mätbara och regelbaserade, medan han med *actual facts* avser hur färger uppenbarar sig för oss när de förekommer i verkliga kontexter; så som färgerna ter sig i världen och som vi upplever dem.<sup>134</sup> Även om vi i vår interpersonella kommunikation genom allmänna överenskommelser kan förlita oss på de sedvanliga färgnamnen behövs en medvetenhet om att, liksom Albers skriver, ”[f]ärgerna presenterar sig i ett kontinuerligt flöde”<sup>135</sup>. Utan specialarrangemang ser vi i regel inte färger ensamma, istället är det färgernas växelverkande förhållanden som är av intresse, ”att se det som sker mellan färgerna”<sup>136</sup>. I konsten är en förståelse av samspelet färgerna

---

<sup>128</sup> van de Vall 2008, 27.

<sup>129</sup> Gage 2004, 98.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Albers 2013, 3.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Albers 2013, *ibid*, 71.

<sup>134</sup> Albers 2012, 71–72.

<sup>135</sup> Albers 2012, 5. ”Colors present themselves in continuous flux”. Ibid.

<sup>136</sup> Ibid. ”seeing what happens between colors”. Ibid.

emellan det huvudsakliga, inte i första hand det ”faktuella” igenkännandet av dem<sup>137</sup>. Även om vi har interpersonella överenskommelser gällande färgnamn och -beskrivningar kan jag likväl aldrig exakt veta hur en annan person ser ens en färg vi har direkt framför oss. Samspelet färgerna emellan kan därför också sägas vara analogt med en seendets opacitet, så som van de Vall för fram det här ovan. Att se denna växelverkan innebär ett känsligt seende<sup>138</sup>.

Vårt förhållningssätt gentemot färger på daglig basis är emellertid oftast baserat på den ”faktuella” aspekten, liksom också mycket av historisk färgteori är det, påpekar Anoka Faruquee, som gör en jämförelse mellan Albers’ förhållningssätt till färgerna och Merleau-Pontys exempel med swimming-poolen i vilket dess kakelplattor framstår som de gör i den direkta perceptionen<sup>139</sup>. Merleau-Ponty skriver:

När jag tvärs igenom vattnets täthet ser kaklet på simbassängens botten, så ser jag det inte trots vattnet och dess speglingar: jag ser det just genom dem, med hjälp av dem. Just om dessa förvriddningar, dessa solstrimmor inte fanns, om jag utan detta kött såg kaklets geometri, så skulle jag upphöra att se det som det är, där det är, nämligen längre bort än varje identisk plats. Jag kan inte säga att vattnet självt, den vattniga kraften, det sirapslena och skimrande elementet, finns i rummet: det finns inte någon annanstans, men det finns ändå inte i simbassängen. Det bebor den, det materialiserar sig där, men det inryms inte där, och om jag lyfter ögonen mot muren av cypresser där speglingarnas nätverk spelar kan jag inte förneka att vattnet också besöker denna, eller åtminstone skickar dit sitt aktiva och levande väsen. Det är denna inre levandegöring, denna strålning hos det synliga som målaren söker under namnen djup, rum, färg. (Merleau-Ponty 2004, 308.)

Faruquee påpekar att i det att Albers’ arbetssätt inbegriper ett hänsynstagande till både det ”actual” och det ”factual” och tillika dessas ömsesidiga förhållande till varandra, för han sin samtidas, Merleau-Pontys tanke ett steg vidare. Medan Merleau-Pontys synsätt poängterar det upplevelsemässiga, kan denna upplevelse inte förstås utan den aspekt som hos Albers uttrycks med det ”faktuella”.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8YpZX0Xj9-Y>

<sup>140</sup> Ibid.

Även Véronique Fóti anmärker att Merleau-Ponty, trots stora förtjänster gällande beaktande av färgers perceptionsbaserade natur, likväl verkar ringakta färgernas lagbundna, och de i viss mån matematiskt uttryckbara dragen hos både spektrala och materiella färger, vilket framkommer bland annat i kontrastfenomenets intrikata och mångfacetterade dimensioner<sup>141</sup>.

Enligt Josef Albers' analys var Cézanne den första att skapa rumsverkan genom sitt användande av *mellanfärger* (*middle mixtures*) – blandade färger som innehåller exakt lika mycket var av utgångsfärgerna utan att domineras av någon av dem, och som till skillnad från sekundärfärger inte domineras av någon av utgångsfärgerna<sup>142</sup>. De gränser som uppkommer vid placandet av färgområden bredvid varandra inverkar på andra blandningars än mellanfärgernas rumsverkan. Medan mjuka gränser har en sammanförande effekt verkar hårda dylika avståndsskapande och separerande. Gränser uppkomna mellan mellanfärger är dock jämnt mjuka eller hårda, orsakande en frontalitet och icke-rumslighet hos färgerna förutsatt att deras egna eller omgivande former inte ändrar på detta. För ett undvikande av ett intryck av platthet eller frontalitet använde sig Cézanne av accentuerade gränser, konturlinjer, dock enbart där en spatial avgränsning från intilliggande områden behövdes. Genom att färgers placering i förhållande till varandra skapar intryck av "här" och "där", "över" och "bortanför" innebär ett användande av mellanfärger och skapandet av färgområden med och utan gränser som är samman- och fränkopplade från varandra ett nydanande förhållningssätt till skapandet av rumsverkan.<sup>143</sup>

Denna Albers, på färgernas växelverkan och Cézannes arbetssätt baserade analys, beskrivs av Fóti som ett Cézannes beaktande av synförmågelserna och användande av mellanfärgerna så som de framstår *i*, och samtidigt *för* seendet<sup>144</sup>. Det utgör också ett viktigt sätt på vilket modernt måleri förutser den fenomenologiska ontologin, eller köttets ontologi, som Merleau-Ponty utvecklade i sina senare texter<sup>145</sup>. Det är en ontologi strukturerad inte av en verklighetens nivåer som sammanlänkade av formala och kausala relationer, utan i termer av dimensionalitet och öppningar.<sup>146</sup> Köttet (chair) utgör en från dualistiska synsätt bortsträvande princip. van de Vall beskriver

---

<sup>141</sup> Fóti 1993, 306.

<sup>142</sup> Albers 2013, 29.

<sup>143</sup> Albers 2013, 31–32.

<sup>144</sup> Fóti 1993, 308. Mina kursiveringar.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid.



seendet som att vi upplever det visuellas insida inifrån, eftersom vi är gjorda av samma visuella textur och den visuella världen som vi är en del av äger samma inre djup som vi själva. Vi är gjorda av samma visuella textur, samma kött.<sup>147</sup>

Djupet däremot, här beskrivet av van de Vall, inbegriper ett tänkesätt som beaktar det att min kropp är samtidigt seende och synlig, och att jag i ett seendets insnärjande ser tingen som ömsesidigt beroende av varandra. Detta framkommer i Merleau-Pontys här ovan återgivna beskrivning av simbassängen, menar van de Vall i sin läsning av ifrågavarande exempel<sup>148</sup>. I detta insnärjande inkräktar tingen på varandra i mitt synfält men har vart och ett sin plats. Därför är min förståelse av det synliga aldrig entydig, klar och fullständig. Den intellektuella överskådlighetens transparens i cartesiansk mening förblir en omöjlighet. Det är detta insnärjande som påvisar tanken om djupet: ”Den synliga världen kommer aldrig att vara genomskinlig för mig; men denna opacitet, denna lämning av osynlighet i det synliga, ger också det synliga dess outtömlighet och materiella djup.”<sup>149</sup>

Simbassängsexemplets speglingar och skuggor utgör för Merleau-Ponty en del av det synliga, medan de enligt ett cartesianskt synsätt skulle uppfattas som illusioner. Den cartesianska rumsförståelsen medförde en syn på kroppars utsträckning som *res extensa*, vilket fann stöd i en oändlighetsprincip. Detta innebar enligt Merleau-Ponty<sup>150</sup> i och för sig ett befriande av rummet och renässansens perspektivtekniker, genom vilka målarkonsten utforskade rummet, och som inspirerat Descartes var ett positivt tillskott så länge de inte gjorde anspråk på att vara ett för måleriet slutgiltigt svar. Men i det cartesianska synsättet inkräktar tingen på varandra för att de är utanför varandra. Förståelsen av perspektivet innebär att höjd och bredd leder till en tredje dimension, men den är inget mer än detta. Rummet görs då till ett helt och hållet positivt rum, ett ”rum utan gömställe”<sup>151</sup>.

Djupet är för Merleau-Ponty inte centralperspektivets, en av de två andra utsträckningarna höjd och bredd uppkommen tredje dimension, utan istället det som Merleau-Ponty kallar den *första* dimensionen, framhåller Hacklin<sup>152</sup>. Gällande

---

<sup>147</sup> van de Vall 2008, 28.

<sup>148</sup> van de Vall 2008, 29.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Merleau-Ponty 2004, 298.

<sup>151</sup> Merleau-Ponty 2004, 297–298.

<sup>152</sup> Hacklin 2012, 107.

Cézannes senare verk, i vilka återfinns ett till fullo utvecklat användande av mellanfärgerna, skriver Fóti att färgen gällande djup och voluminositet fungerar som den första dimensionen<sup>153</sup>. Djupet behöver alltså förstås som en dimensionernas reversibilitet, som en *voluminositet*, som inbegriper varats textur och ett seendets insnärjande. Voluminositeten öppnar upp mot denna textur, och innebär ett seende som är annorlunda än det sedvanliga, ordinära seendet. Eftersom konsten handlar om att göra djupet synligt, kan konstverket vara den plats där det synliga, i betydelsen av det ordinära seendet, ger vika för det osynliga. Det osynliga som finns dolt i det synliga görs synligt i konstverket.<sup>154</sup>

Hur det osynliga kan göras synligt, kan ske medelst den fenomenologiska reduktionen eller epokhēn, ett visserligen inom samtida filosofi omtvistat tema. Cézannes arbetssätt var, liksom det i början av detta underkapitel nämnts, betydelsefullt för Merleau-Pontys förståelse av epokhēn. I Cézannes verk uttrycks den synliga världens framträdande för den levda kroppen, skriver Galen A. Johnson, i det att primaciteten finns i de levda kvaliteterna och speciellt i färgerna<sup>155</sup>. I sin kommentar till Johnson skriver Hacklin att Cézanne verkade förkroppsliga fenomenologins grundväsen, det vill säga att blotta och klarlägga upplevelsens pre-diskursiva och pre-praktiska strukturer. I Cézannes strävanden efter att uttrycka det levda perspektivet kunde fixerade tanke kategorier ge vika för den levda perceptionens dynamiska strukturer.<sup>156</sup>

”Gå till sakerna själva” (”zu den Sachen Selbst”) är Husserls välkända uppmaning för att lösgöra sig från den naturliga världen, den dagliga värld vi vistas i och som ter sig självklar för oss. Genom epokhēn, reduktionen, sätts självklarheterna; förhandsinställningarna inom parentes, därmed initierande närmandet av ”sakerna själva”. Hacklin<sup>157</sup> påpekar det svåra med den likväl nödvändiga reduktionen, som till viss del påminner om Descartes hyperboliska tvivel. Till skillnad från Descartes tvivelstillstånd innebär epokhēn en, av Husserl vidhållen, kontinuerlig hållning. Den bör leda till en transcendental åtbörd som gör fenomenologin till det rena

---

<sup>153</sup> Fóti 1993, 307.

<sup>154</sup> Hacklin 2012, 107–108.

<sup>155</sup> Johnson 1993, 13.

<sup>156</sup> Hacklin 2012, 36–37.

<sup>157</sup> Hacklin 2012, 29–30.

medvetandets vetenskap.<sup>158</sup> Frågan gällande kroppens och själens sammanhang, som inte funnit något klart svar hos Descartes och den cartesianska linjen, möter dock också hos Husserl på problem, i det att det transcendentala alltid verkar kopplat till det empiriska. Detta utgör en sammansatt problematik som blir en utgångspunkt för Merleau-Ponty, konstaterar Wallenstein.<sup>159</sup> Merleau-Ponty godkänner inte reduktionens sista led, och påpekar att en fullständig reduktion är omöjlig att genomföra.<sup>160</sup>

Ett möte med ett konstverk kräver en förståelse av förnimmelsen som avviker från de uppfattningar som är utvecklade för vetenskaplig observation, liksom för praktiskt befattande med föremål, påpekar Hacklin med hänseende på det unika med reduktionen som metod<sup>161</sup>. Reduktionen möjliggör aspekter av den förståelse av vad som i bästa fall potentiellt kan ske i vår kontakt med konstverk. Emedan en del tolkningar anser att konstverken själva genomför en reduktion i och med att de lösgör den perceptuella världen från teoretiska uppställningar och praktiska strukturer, erbjuder Hacklin sin på Merleau-Pontys analyser baserade syn: Istället för att konstverket skulle genomföra en reduktion tillför verket ett incitament för ett utförande av reduktionen.<sup>162</sup>

Färgernas med varandra i betraktarens synupplevelse växelverkande natur, inbegripande dess lagbundenheter, kan ur ett fenomenologiskt perspektiv anses innebära en seendets opacitet. Denna syn inbegriper också en rummets och kroppslighetens nära förbundenhet med varandra, där våra rörliga kroppar finns till bland andra kroppar. Detta medför en synupplevelse som samtidigt innebär en seendets känslighet. Upplevelsens pre-diskursiva och pre-praktiska strukturer kan, som Hacklin uttrycker det, ge vika för det osynliga. Genom användandet av några hos Merleau-Ponty, i Hacklins samt van de Valls läsningar, förekommande begrepp önskar jag i det följande se på vad som i mötet med konstverk kan få oss att, i förhållande till detta osynliga, se.

---

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Wallenstein 2002, 162–164.

<sup>160</sup> Hacklin 2012, 35.

<sup>161</sup> Hacklin 2012, 28.

<sup>162</sup> Ibid.

## 2 Seendet som möte

### 2.1 Att ”se med”

För att ett möte ska kunna äga rum behövs någonting som gör att en brytning uppstår. En plötslig förändring, subtil eller mera uttalad. *Écart*, glipa<sup>163</sup>, är termen Merleau-Ponty använder för denna upplevelse som kan karakteriseras av upplösning. I mötet med den andre, i vilket en förändring i uppmärksamheten kan inträffa och därmed ett upplevelsemässigt avstånd, kan erfarenheten av att vara frånvarande från sig själv möjliggöras, skriver Hacklin<sup>164</sup>. Denna glipa utgör därför en princip utan vilken Hacklin menar att möten med konsten inte är möjliga.<sup>165</sup> Vi är alltså i cartesiansk mening inte transparenta för oss själva, men i möte med konsten får vi möjlighet att öppna upp vårt seende, och samtidigt öppna upp oss för världen.

Det är någonting som motsäger förväntningarna vid anblicken av Mari Slaattelids porträttserie med fyra fotografier, *Protective* (2000) (bildbilaga 3). Färgspråket drar inte till sig blicken på grund av starka kulörer, istället är det de knappt märkbara nyanserna av vitt, svagt ljusa tonerna i beige, blått och rosa kontrasterat med mörkare blått, rött och brunt. Ansiktet på bilderna tillhör Slaattelids vid tillfället för fotograferandet åttaåriga dotter. Håret är tillbakakammat och av klädseln skymtar en vit skjortblus. Flickans ansikte är i varierande grad täckt av en vit crème eller ansiktsmask. Bakgrunden är likaså ljus. De olika vita nyanserna ger ett nästan kliniskt uttryck. Verkets namn syftar på kosmetikbranschens ofta kvasivetenskapliga, förhoppningsingivande produktnamn. På samma gång som bildkompositionen hänvisar till klassiska en face-porträtt återkallar den också reklamer för skönhetsprodukter i minnet.

Det mörkare blå i flickans ögon kontrasterar mot allt det ljusa. Det är en blå som ger ett intryck av lugn och klarhet. Blicken är tankfull med en antydning av motstånd. Kanske är den uttråkad. På en av bilderna är ansiktet mindre slutet och uttrycket i ögonen lättare med anspelning på ett lekfullt leende. Läpparnas röda varierar från bleka till en djupare, men omålad röd. Skjortan är en vuxens. Med subtila medel öppnar Slaattelid upp för någonting mellan det sedvanliga och det ovanliga. Rekla-

---

<sup>163</sup> Detta är den svenska översättningen Fredlund använder. Fredlund 2004, 38–39.

<sup>164</sup> Hacklin 2012, 120

<sup>165</sup> Ibid.

mers estetik når oss på ett frekventare plan än konstens, som ofta kräver den medvetna handlingen av att vi söker oss till en konstinstitution.

”[J]ag betraktar inte [tavlan] som så som man betraktar ett ting, //...// min blick irrar omkring i den liksom i Varats glansdagar, jag ser enligt den eller med den snarare än jag ser den”, säger Merleau-Ponty.<sup>166</sup> Att se enligt, eller ”se med” är ett uttryck som hos Elaine Escoubas<sup>167</sup> står för den *écart*, glipa, som får betraktaren att se någonting som ett konstverk istället för ett sedvanligt objekt. Genom att överraska och förvilla kan konstverket öppna upp för ett sådant seende. För Hacklin innebär att ”se med” också den villighet med vilken betraktaren har att möta ett verk. Den sedvanliga ordningen med ett seende subjekt som ser ett objekt, eller råder över det med sin blick, har möjlighet att omvandlas i det att konstverket har en förmåga att överstiga förnimmelsens all genealogi. Konstverket talar genom sin beskaffenhet till de lager av perceptuella erfarenheter vi som kulturella varelser har, och skakar om dem. Då kan också det osynliga – det i sedvanligt seende för oss onåbara – nås.<sup>168</sup>

Det är dock inte frågan om att ett ”tredje öga” eller en ”inre blick” som Merleau-Ponty<sup>169</sup> säger och som Hacklin i sin läsning av denna passage i ”Ögat och anden” samt av Merleau-Ponty generellt konstaterar att konsten skulle visa sig för i sitt överstigande av våra förnumna erfarenheter. Konsten övergår alltså inte det vi ser med våra ögon. För det är fortfarande just med våra ögon vi ser, och ett antagande att konsten skulle övergå detta skulle innebära ett konstverkens sammankopplande av den sinnliga världens synlighet med det som är för sinnena onåbart. Detta skulle innebära ett förlitande på ett postulerande av en annan värld och därför en förenklad konstruktion. Våra ögon, våra kroppar, har oförmedlade aktiviteter med historier av förnimmelser; de har agens. De agerar dock i respons med världen, i en upplevelsens reversibilitet. Det är alltså ögat som sätts i rörelse i kontakt med världen, och det är då det har en möjlighet att ”se med”.<sup>170</sup>

Åsynen av vit kräm på hud ger en nästan taktil förnimmelse, det oregelbundna vita kontrasterar mot fotografimediets släta yta. Ytan utgör ett tema i verket och det hän-

---

<sup>166</sup> Merleau-Ponty 2004, 287.

<sup>167</sup> Escoubas i Hacklin 2012, 66, 120.

<sup>168</sup> Hacklin, 2012, 66.

<sup>169</sup> Merleau-Ponty 2004, 288.

<sup>170</sup> Hacklin 2012, 62.

visar också till Kazimir Malevitj *Vitt på vitt* (c.1918). Suprematismen, grundad av Malevitj, baserades på geometriska grundelement.

Malevitj önskade gå ”mot en ren och spiritualiserad yta, där kvadraten är det ’levande barnet’, skapat ur intet”<sup>171</sup>. Malevitj önskade frångå bilden med dess illusionsrum och därmed världen med sina föremål. Genom att upphäva måleriet i klassisk bemärkelse vill han istället upphöja det till någonting högre. Illusionen betyder för honom död, medan den nya ytan betyder liv. Den producerar, illusionen däremot reducerar. ”Om kravet är att måleriet ska finna sin egen essens genom att vända sig inåt mot sina egna principer, det vill säga att avgränsa sin spelplan till en mängd färg applicerad på ett plan anbringat på en vägg, så får det samtidigt inte reduceras till detta.”<sup>172</sup> Då riskerar måleriet att förvandlas till endast ett objekt. Frågeställningar som utvecklats sedan tidig renässans gällande måleriets ontologi återopas här: sökandet efter den absolut rena bilden, och hur den kan se ut. Skönheten, i kantiansk mening, som innebörd för ”estetik” bibehålls dock inom suprematismen.<sup>173</sup>

Malevitj några år tidigare *Svart kvadrat* (1915) döljer under den svarta ytan på vit botten en komposition med former i färg. Ett självporträtt (1908–09) i kvadratisk form och med Munchliknande kolorit anses eventuellt förebåda *Svart kvadrat* till vilken Malevitj hänvisat i termer av ansiktsrelaterade beskrivningar. Speciellt människans huvud och fysiologi, i tillägg till förståelsen av människokroppen samt tron på ideala proportioner och geometrins mystiska egenskaper låg till grund för den för sin tid revolutionerande abstraktion Malevitj skapade. *Svart kvadrat* har tolkats som en dynamiskt laddad syntes av alla hans tidigare bildmässiga gestaltningar.<sup>174</sup>

I och med *Vit kvadrat på vit botten* (1919) blir idén om det vita för Malevitj efter hand en förkänning av någonting gränslöst, ändlöst. Konstnären ska söka en ren förnimmelse, och Malevitj önskar gå bortom Kandinskys syn på färgen som andligt väsen, och också färgernas betydelser i prosaisk och välkänd mening.<sup>175</sup>

Ytan kommenteras i *Protective* bland annat som en ytlighet: i den nya kontext verket skapar medvetandegörs i seendets utövande en eventuell objektifiering. I sin dis-

---

<sup>171</sup> Wallenstein 2002, 129.

<sup>172</sup> Wallenstein 2002, 130.

<sup>173</sup> Wallenstein 2002, 129–130.

<sup>174</sup> Golding 2000, 47.

<sup>175</sup> Wallenstein, 2002, 131–132.

kussion om skönheten beskriver Jean-Luc Nancy hur konstverket genom sina estetiska kvaliteter, vilka genom materialbehandlingen ger upphov till förslagsvis ett sken eller ett intryck av transparens, kan få betraktaren att stanna upp, ge efter; låta sig sjunka in i det som upplevs<sup>176</sup>. Detta till skillnad från modemagasinens ansikten som visserligen kan dra blickarna till sig, men där man likväl vänder blad efter en stund. Konstverket får betraktaren att stanna upp, i dess beskaffenhet finns något som pekar på skönhet, samtidigt som skönheten inte finns någon annanstans.<sup>177</sup> Skönheten måste vara synlig, men den är samtidigt inte lokalisierbar. Den ges till oss, kallar oss.<sup>178</sup> Med nyanserade medel leker *Protective* med olika nivåer: kompositionen i lätta, ljusa toner ger ett intryck av någonting genomlysande, främst föranlett av fotografimediet släta yta. Den ojämnt påförda crëmen formar dock en på en och samma gång både ogenomtränglig och porös yta. Den skönhet som utlovas genom produkter är förlockande, ofta behagfull. Färger, i sin relativitet, kan inte vara annat än behagliga, menade Kant<sup>179</sup>. Endast rena färger kan vara vackra, eftersom det i omdömet om det behagliga finns en subjektivitet, medan omdömet om det sköna strävar efter det universella; skönheten kan kännas igen överallt<sup>180</sup>. Skönhetsindustrins manande till absolut, men likväl villkorlig skönhet kommenteras i *Protective* på färgernas premisser. Det vi *inte* ser i bemärkelsen av ljusstrålar av det för oss synliga spektret är de som varje yta har förmåga att absorbera, medan det vi helt visst ser är de våglängder som återspeglas från ifrågavarande yta. På samma sätt speglas i denna upplevelsens reversibilitet rådande kulturella värderingar vid åsynen av verket tillbaka till betraktaren. Genom det subtila användandet av färger i färgernas materiella liksom immateriella hänseenden, etablerar *Protective* en väg till det osynliga; till ett möte. Det i ordinärt seende för oss otillgängliga kan nås i det att vi i upplevelsens reversibilitet får möjlighet att vara frånvarande från oss själva.

Bente Larsen<sup>181</sup> framhäver färgens grundläggande roll i Slaattelids verk samt lekfullheten i förhållande till ytan. Hänvisande till Roland Barthes uttalande om fotografiet som medium, där bildens ”hur” förblir osynligt eftersom man i ett fotografi endast ser dess motiv, medan det ur formalistisk synvinkel inte finns någon

---

<sup>176</sup> Nancy 2011, 110–111.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Nancy 2011, 107.

<sup>179</sup> Kant 2003, 67.

<sup>180</sup> Kant 2003, 78–79.

<sup>181</sup> Larsen 2006. <https://marislaattelid.com/texts/where-the-visual-gets-the-last-word>.

yta, är då det enda som hänvisas till bildens motiv eller referent. I detta fall är det en flicka vars ansikte är insmört med kräm direkt med fingrarna. Den målade ytan har således förskjutits till motivet och kosmetikabranschens föga intresse för vad som finns under och bortom en polerad yta hänvisas till genom Slaattelids användande av fotografi och måleri till den modernistiska traditionen. I den amerikanska abstrakta expressionismens senmodernism vidhöll man att det bakom abstraktionen fanns en mening, ett innehåll av i grunden metafysisk karaktär och hos en del konstnärer en innebörd som tolkats i andligt hänseende.<sup>182</sup> Tizian målade stundom med fingrarna direkt på duken, liksom Gud skapade människan<sup>183</sup>. Inte bara ögon, men hud, kropp, är i kontakt med världen i en förväntningarnas korsdrag av blickar. *Protective* synliggör dessa förväntningar på ett subtilt sätt; istället för blinda krav om bevarande av och presumtiv orenhet – barnets släta hud liksom ett sken av transparens – öppnar verket upp för möjligheten att ”se med”.

Genom sin tematik tycks *Protective* också tangera något som van de Vall tar upp: hur bilder genom sin blotta uppbyggnad påverkar oss. van de Vall påpekar att seendets diskursiva konstruktion i och med uppfinnandet av kameratekniken, vars mekanik baseras på centralperspektivets idé, möjligtvis reproducerar den cartesianska perspektivismens optiska och fysiska regelbundenhet. Vårt visuella beteende formas inte bara av vad vi tänker om seende, men också, och kanske i ännu högre grad, av hur visuella bilder och teknologier lär oss att se.<sup>184</sup> Ögat har ofta jämförts med kameran, men detta är en fungerande synonym endast i anatomisk bemärkelse. Seendets väsen kan inte förklaras i mekaniska ordalag, påpekar Arnkil,<sup>185</sup> något som är viktigt i en samtid där fotografier är allestädes närvarande. *Protective* verkar kommentera och motstår samtidigt, med hänsyn till färgernas och därmed seendets natur, den risk för avstånd och objektivifiering van de Vall verkar framhålla.

Det vardagliga seendet, ofta ett subjekt–objekt-seende är någonting annat än det att se med, påpekar Hacklin<sup>186</sup>. Att se med kräver alltså en annan uppmärksamhet, fortsätter hon. Glipan konstverket kan frammana kan öppna upp för en sådan uppmärksamhet. Att se med innebär att se att det man ser inte enbart är en avbild av

---

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> Wallenstein 2002, 49.

<sup>184</sup> van de Vall 2008, 36.

<sup>185</sup> Arnkil 2008, 32.

<sup>186</sup> Hacklin 2012, 63.



någonting, det är inte en enkel yta. Det handlar inte enbart om att se objekt avbildade på ett underlag. När man ser med kan man samtidigt se materialiteten; penseldrag, strukturer samt hur dessa penseldrag formar det som så att säga avbildas. I det att målningen ses som målad samtidigt som någonting motivmässigt visas fram i färgen kan verket ses ”som på tröskeln till sin egen konstitution.”<sup>187</sup> Spänningen som uppstår mellan materialitet och det som presenteras i bilden utgör seendet, och betraktaren blir på så vis delaktig i verket; hen blir som en del av det och den traditionella uppdelningen i seende och sedd gäller inte längre. Betraktaren ställer sig inte utanför det sedda, något som kan ses i betydelsen av att vara tillsammans med det sedda, ”som en följeslagare, eller like, förenade i ett försök att förstå varandet i världen.”<sup>188</sup>

## 2.2 Seende på färgernas premisser

I synupplevelsen kan inte färg och form skiljas åt; det är olika färgnyanser som bildar formerna, föremålen i världen vi ser. Bridget Riley använder i sina målningar renodlade geometriska former, ränder i täta formationer som skapar verkningsfulla mönster, som gör betraktaren väldigt medveten om sina ögon. Det vittnar om en direkthet, en nästan fysisk sådan, som ofta förknippas med upplevelsen av färger. Det hos Merleau-Ponty förekommande begreppet *rått seende* (*brute vision*, även *brute perception*) verkar tyda på en liknande seendets omedelbarhet. Genom Renée van de Valls och Saara Hacklins tankar kring begreppet ifråga, samt Rileys tankar kring sitt arbete, närmar jag mig seendeupplevelsen av Bridget Rileys verk.

Bridget Riley har sedan 1960-talet arbetat abstrakt, i början med svartvita, optiska kompositioner, sedermera med färger. Gage beskriver 60-talsmålningarnas sekundär- och tertiärfärger med bland annat orange, turkos och cerise, vilka är starkt benägna att interagera med varandra. Detta skapar optisk rörelse, någonting Riley utforskade kopplat till inverkan på betraktarens ögonaktivitet. Det noga avvägda formspråket för utforskandet av kontrast- och assimilationsfenomen kunde ge upphov till nya färger i dialog med det reagerande ögat.<sup>189</sup> I Rileys verk är valet av form i samband med färgerna avgörande, eftersom de, liksom Gage påpekar, oundvikligen hör sam-

---

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Gage 2006, 105.

man i en komposition. För Riley är en formmässig stomme avgörande för hanterandet av det otal antal variationer färgrelationerna i upplevelsen av dem potentiellt kan ge upphov till.<sup>190</sup>

Där Riley i sina tidigare svartvita verk arbetade baserat på en logik av motsägelse mellan upplösning och stabilitet, utgjorde övergången till arbetet med färger en ousäglig utmaning i och med den osäkerhet avsaknaden av säkra koncept att falla tillbaka på medförde. Färgers instabilitet som det mest grundläggande hos dem utgjorde en paradoxal insikt som samtidigt medförde ett nytt öppnande upp av förnimmelsen och att arbetet tog vid med det efemära och undanlidande.<sup>191</sup>

Det är det egna seendet som utgör grundvalen för Rileys verk. De visuella frågeställningar som framkommer i dessa baseras visserligen på ljusets uppträdande, men inte av ett tillämpande av optiska regler, utan på hur ljusets uppträdande kan observeras. Samtidigt är hennes seende influerat av andra konstnärers seende, genom den historia av konstupplevelser hon själv har.<sup>192</sup> Målaren kan genom sitt utövande och sina seendevanor utveckla ett seende som Riley beskriver som en tunn film genom vilken hon ser världen. Detta tillåter det som hos Monet har kallats *enveloppe*, och hos Cézanne *harmonie générale*; en förhöjd perception genom vilken konstnären sägs genomtränga det synliga djupare och med större precision. När färger ses utan att de ska beskriva eller avbilda någonting frigörs deras egen karaktär. Riley beskriver en naturupplevelse:

... som i grund och botten var några gröna och många blåviolettera uppkomna ur olika reflektioner – där var också – och det här är viktigt – ganska mycket tråkigt orange-brunt i sjögräset som flöt i vattnet. Det resulterade i att hela vattenytan var fläckig av små, flyktiga karmosinröda punkter. Det verkar som att eftersom seendet alltid är aktivt/.../ ser man alltid, oberoende av vad man ser på, ohjälpligt genom sitt eget seende.<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Gage 2006, 101.

<sup>191</sup> Kudielka 1995, 56.

<sup>192</sup> Kudielka, 1995, 33.

<sup>193</sup> Bridget Riley i Kudielka 1995, 44. "...which was basically a few greens and a great many blue violets produced by various reflections – there was also – and this is important – quite a lot of dull orange brown in the seaweed floating in the water. As a result the whole surface of the water was flecked with tiny fugitive crimson points. It seems that sight is always in action/.../ whatever one looks at one cannot help but look through one's own sight."

Ögat, som är i ständig växelverkan med det sedda, blir hos konstnären till den tränade blick Riley beskriver. Då färgerna ses på sina egna villkor utan deskriptiva anspråk kan också en seendets direkthet sägas uppkomma. Alla de olika färgnyanserna som Riley observerar i havsvattnet inverkar på helheten, och de till synes obetydliga detaljerna bidrar till att skapa helhetsbilden, som här inbegriper uppkomsten av det karmosinröda. Också i verket *To a Summer's Day 2* (1980) (bildbilaga 4) är helhetsinverkan det avgörande. Akrylmålningens i rytmiska vågformationer organiserade färggränder skapar rörelse i möte med betraktarens blick. Färgerna är ljusblå, lila, ockra och rosa, ingen av dem rena färger, emedan de blandade nyanserna interagerar med varandra på ett sätt som bidrar till den böljande rörelsen. En ojämn, ondulerande hinna verkar bildas framför målningen.

Det abstrakta uttrycket ger spelrum till färgerna, som i Rileys uttryck får en direkt men samtidigt subtil verkan på betraktarens ögon. Det *råa seendet* verkar antyda ett slags naturligt, subjektivt seende, skriver van de Vall<sup>194</sup>. Vad Merleau-Pontys begrepp uttrycker har diskuterats, ofta med argument för eller emot detta slags seendes oberoende från kulturellt inflytande, i bemärkelsen av ett från kulturellt inflytande oförmedlat seende. Hänvisande till Merleau-Pontys exempel med spegeln som ett slags tekniskt redskap och uttryck för kultur menar dock van de Vall, att en naturlig autenticitet inte ställs i motsatsförhållande till kulturellt uttryck hos Merleau-Ponty. Spegeln förstärker köttets, den förnimmande kroppsliga och själsliga sammanflätningens, metafysiska struktur. Kultur och natur genomsyrar varandra, och kulturen är redan i utgångspunkten närvarande i upplevelsen. De av konstnärer använda tekniker och metoder kan möjliggöra, alternativt förhindra, ett ”rått seende”.<sup>195</sup>

Liksom här ovan framkommit, är Rileys konstnärsblick influerad av många slags seenden, inbegripet de andra konstnärers verk hon tagit intryck av. Dessutom är färgen för henne meningsbärande ur flera olika synvinklar: intellektuellt, visuellt, emotionellt, och hon använder sig medvetet av de av traditionen påbjudna erfarenheterna gällande färger både ur konstnärliga såväl som teoretiska synvinklar<sup>196</sup>. Inte

---

<sup>194</sup> van de Vall 2008, 43.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Kudielka 1995, 55.

heller Cézanne önskade, som känt, att måla ”som en vilde”, liksom Merleau-Ponty uttrycker det<sup>197</sup>. Kulturens inverkan går inte att bortse från.

I Rileys eget seende finns öppenheten för hur andra konstnärer genom tiderna närmat sig den återkommande problemställningen gällande rumsverkan. Gällande detta, liksom också annat, är det centrala den fräschör dessa problemformuleringar närmats genom. De grundläggande frågeställningarna verkar vara de samma, men närmande-sätten ändrar historiskt sett.<sup>198</sup>

van de Vall poängterar å sin sida den kreativa energi och talang som utövas för att förmedla en upplevelse som kan leda till ett rätt seende; en upplevelse karakteriserad av direkthet. En kulturellt förmedlad metod som sådan utesluter inte ett rätt seende; det avgörande är hur denna ifrågavarande metod används. Även centralperspektivet som rumslig framställning kan uttrycka ”seendets gåta”. Rätt seende framkommer alltså genom historien snarare än trots den, utan att emellertid reduceras till vissa historiska skeenden eller kontexter. Upplevelser är alltså inte oförmedlade, men kan det oaktat erfaras direkt och autentiskt, och också kroppsligt. Hon framhäver att konstverk inte uttrycker ett rätt seende, inte heller representeras det i dem. Istället iscensätter konstverken rätt seende. Detta betyder att det som rätt seende både är och gör, finns i vårt eget seende av konstverket. Det är fråga om en relation som uppstår i den stund som vi som betraktare, uppmanade av verket, antar eller uppför ett specifikt visuellt beteende.<sup>199</sup>

Omedelbarheten i Rileys verk är blott en inbjudan. Verken kräver egentligen att betraktaren ger dem tid. Hacklin menar, att tiden är ett uttryck för den öppenhet som är central för att ett möte ska kunna uppstå. Hacklin ackompanjerar van de Vall i synen på konstverket som iscensättare av ett visst seende. Det är en syn i vilken betraktaren ingår som en del i en intrikat, sammansatt helhet, till skillnad från en strävan efter ett oförmedlat seende. Ett rätt seende kan uppkomma i förnimmelsen av den specifika kvalitet som finns i relationen till den visuella världen, där konstnärens utformande av verket och verkets närvaro skapar utrymme för ett möte.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Merleau-Ponty 2004, 111.

<sup>198</sup> Kudielka 1995, 51.

<sup>199</sup> van de Vall 2008, 45.

<sup>200</sup> Hacklin 2012, 100.

Den slöja som bildas framför Rileys verk, vilket påtalades i samband med *To A Summer's Day 2* kan ses i ljuset av detta av van de Vall och Hacklin uppmärksammade iscensättande av seendet. I detta iscensättande uppstår denna slöja som till synes svävar framför verket, som Gage uttrycker det; ur verkets visuella karaktär i dialog med betraktaren<sup>201</sup>. Slöjan kan ses uppkomma framför många av hennes verk, speciellt återfinns den i förbindelse med 1980-talsverkens i hard edge - stil genomförda verk med smala, tättsittande ränder som reagerar optiskt med varandra i betraktarupplevelsen, fortsätter Gage. Blicken förblir då ofokuserad. Ett annat närmandesätt till hard edge-framställningssättet står att finna hos Ellsworth Kelly, vars storskaliga verk med större färgområden i mera uppseendeväckande former gör färggränserna reaktionströga i det att figur– bakgrund-relationen inte uppmanar blicken till växling dem emellan. Mark Rothkos, även de storskaliga verk, skapar genom ett färgfältens mjuka gränser samt nära besläktade färgtoner och liksom hos Titian, Rembrandt och Turner en uppbyggnad av färglasylager ett inre ljus.<sup>202</sup>

Slöjan framför Rileys verk, som uppstår i seendets växelverkan kan ses som en konkretisering av denna mellan seende och sedda uppkomna kvalitet som möjliggör ett möte. Liksom Hacklin skriver innebär ett möte att någonting i upplevelsen tidigare okänt görs tillgängligt, och en ny öppning för världen är möjlig<sup>203</sup>. Med konstverket utgörande en kärna flätas betraktarens och konstnärens seende samman i den synliga världen.<sup>204</sup> Slöjan, som kan förnimmas framför verket, och därmed mellan verket och betraktaren, utmanar betraktarens uppfattning om rummet. Rummet för samman vårt kött och världens kött, i en upplevelsens reversibilitet, skriver Hacklin. Dessa begrepp, kött och sammanflätning, blir omistliga för att beskriva upplevelsen. Det är inte frågan om en enkel konstellation av betraktare och verk, där en ensam betraktare kan komma verket nära genom sin uppmärksamhet. ”Subjekt” och ”objekt” förändras från en slags ytterligheter till dynamiska koncept, och erhåller därmed delaktighet i sammanflätningen.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Gage 2006, 107.

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Hacklin 2012, 100–101.

<sup>204</sup> Hacklin 2012, 100–101.

<sup>205</sup> Hacklin 2012, 109–110.

Vars och ens seende är förbundet till den egna historien av seende, man ser ”ohjälpligt genom sitt eget seende” liksom Riley konstaterar här ovan. Vid anblicken av Rileys verk blir vi inte bara medvetna om våra egna ögon, om vår kroppslighet. Vi blir också medvetna om vårt färgseende. I Rileys verk tjänar färgerna inte deskriptiva hänsyn, istället utgår hon från färgernas och färgseendets natur. Likväl är hennes blick influerad av andras seende långt tillbaka i tid. Det seende som hennes verk iscensätter kan, så som Hacklin säger, ses som en delaktighet i det synliga som flyttar fokus från subjektet; den seende, som också blir sedd, och tillika kan ”se med” någon annan, till synligheten<sup>206</sup>. I denna synlighet ”måste dessa blickar och detta seende flätas samman i en myriad av blickar där den ursprungliga inte längre går att spåra”.<sup>207</sup>

### 3 Estetisk upplevelse och atmosfär

I det här kapitlet undersöker jag hur den estetiska upplevelsen kan medföra förändring; hur upplevelsen av färger får oss att se oss själva och den värld vi är delaktiga i med andra ögon. Kanske kan en sådan förändring medföra en seendets känslighet med hjälp av Berleants begrepp *estetiskt fält* samt hans syn på det *estetiska engagemanget*. Genom detta närmandesätt till den estetiska upplevelsen lyfter jag fram hur det känsliga seendet förstått som ett utvecklande av perceptuella kunskaper och färdigheter, en bildad förnimmelse, medvetandegörs i förhållande till färger. Samma närmandesätt till en förändringens tematik används med hjälp av *atmosfär* i den betydelse detta begrepp fått hos Gernot Böhme. De två förhållandenvarande underkapitlen behandlar den estetiska upplevelsens tematik respektive den atmosfäriska kopplat till varsitt exempel; två olika konstnärliga närmandesätt.

#### 3.1 Färger i den estetiska upplevelsen

Odili Donald Oditas verk *Time Curve* (2011) (bildbilaga 5) är målat i mestadels starka färger formade i linjer och flikar på väggarna och i taket till utställningsrummet Panorama på femte våningen i museet för samtidskonst Kiasma.

---

<sup>206</sup> Hacklin 2012, 110.

<sup>207</sup> Ibid. ”...these looks and this gaze must intertwine into a myriad of looks where the original is no longer traced”.

Samtidigt som betraktaren omsluts av verkets abstrakta färgkonstellation ser hen genom utställningsrummets storskaliga fönster mot norr ut över delar av den finska huvudstaden. Den urbana vyn utgör likaledes en del av betraktarupplevelsen och som betraktare försätts man därmed i en slags dubbel position: samtidigt som man ur ett slags distanserat och upphöjt läge kan blicka ut över stadslandskapet som breder ut sig nedanför är man innesluten i verkets påtagligt, om än inte påträngande, rytmiska färgkomposition. Verket manar genom sin utformning till *estetiskt engagemang* (aesthetic engagement). Genom sitt begrepp, som Arnold Berleant utvecklat sedan 1960-talet och som han fördjupar i *Art and Engagement* (1991) vill han beakta betraktarens aktivt konstituerande och bidragande roll i en dynamiskt betonad helhetsmässig upplevelse. Det estetiska engagemanget utgör det karakteristiska draget för detta närmandesätt till den estetiska upplevelsen, såsom också mänsklig aktivitet i form av interpersonella och emotionella möten, samhällsmässiga och kulturella fenomen samt annan social aktivitet karakteriseras av ett engagemang. Detta allmänmänskliga förhållningssätt som engagemanget utgör bildar som utgångspunkt för ett teoretiskt förhållningssätt till den estetiska upplevelsen ett närmandesätt som kan beakta den upplevelsens direkthet och komplexitet som möten med konsten kan medföra.<sup>208</sup>

Färglandskapet som möter blicken utanför Panoramafönstret har en annan, mindre intensiv ton än den förtätade konstellation av nyanser som kan ses i *Time Curve* och den urbana vyn förändras färgmässigt enligt årstidens liksom också dygnets rytm. Min egen upplevelse utgörs av höstens avsevärt gråare sceneri än sommarens av vegetationens klargröna toner accentuerade stadsvy. Som betraktare ser jag också ut över Riksdagshuset, Mannerheimvägens tidvis kraftigt brusande trafikflöde, vid tidpunkten för utställningen byggplatsen för Musikhuset och Tölövikens kulturlandskap – materiella yttringar för samhällsmässiga strukturer som genom sin visuella närvaro blir till en del av verkets kompositions-mässiga helhet. De medborgerliga och sociala systemen är därmed inte åtskilda från konstupplevelsen. Innefattad i den etablerade konstinstitutionens inramning men med samtidig kontakt med samfundet, bekräftar *Time Curve* den under 1700-talet uppkomna tanken om konsten som autonom och på samma gång det faktum att samtidskonsten är en aktiv och integrerad del av samhället. Panoramafönstret, en grundläggande del av den

---

<sup>208</sup> Berleant 1991, 44–45.

helhetsmässiga upplevelsen av *Time Curve*, utgör således inte en centralperspektivets öppning mot en annan verklighet. Istället gör det den timliga verkligheten tillgänglig för blicken samtidigt som betraktaren befinner sig fysiskt omsluten av verket. Det estetiska engagemanget motverkar den under 1700-talet uppkomna synen på konst som från vardagligt liv separerad och uppskattad genom *oegennytta*, skriver Berleant<sup>209</sup>. Genom denna kontemplativa attityd placeras betraktaren likt en visuell medvetenhet i förhållande till konstverket, vilket utgör ett isolerat objekt, samtidigt som hen mentalt ställer sig utanför – med den i konsten på olika sätt, men allestädes närvarande faktorn rummet, uttryckt genom ett seendets avstånd<sup>210</sup>.

Det estetiska engagemanget däremot möjliggör ett förenande av betraktare och objekt i en perceptuell och situationsmässig enhet<sup>211</sup>. På motsvarande sätt som stadslandskapet genom sin visuella närvaro är en del av min upplevelse tillsammans med färgkonstellationen i *Time Curve*, är det färgstarka verket också närvarande sett från andra sidan fönsterglasat. Det estetiska engagemanget inbegriper en tanke om kontinuitet i bemärkelsen av att konsten, precis som mänsklig strävan i övrigt, är en verkan av och implicerar kulturell liksom individuell erfarenhet och påverkas därmed utöver de kulturella även av sociala och historiska faktorer, skriver Berleant<sup>212</sup>. Dessutom inbegriper kontinuiteten associationer, minnen och fantasi samt innebär närvarande i alla perceptuella upplevelser och därmed delaktiga i den perceptuella integrering som utgör den helhetsmässiga situation specifik för den estetiska upplevelsen.<sup>213</sup>

Vårt synsinne bearbetar den information förmedlad via ytor och rumsliga förhållanden vi kontinuerligt möter, information som genom det fysiska mötet och rörelsen i rummet genom upplevelsen blir åtkomlig och begriplig<sup>214</sup>. Denna vårt synsinnes förmåga nyttjar Oditas verk genom den upplevelsemässiga kontrast som uppstår från att komma till verkets färgmättade verklighet från utställningsrummet bredvid; en stor sal med halvt välvt tak målat helt i vitt men placerat vertikalt i förhållande till Panorama. I det korta ögonblicket av förflyttning och omlokalisering från det bredvid liggande utställningsrummet till Oditas verk, från vita väggar till

---

<sup>209</sup> Berleant 1991, 45, 55–56.

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Berleant 1991, 46.

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Arnkil 2008, 226.



färgmättade med en ytterligare inverkan av Panoramas placering högt över markytan med en anslående utsikt som följd, uppstår ett minimalt avbrott i förnimmelsen följt av en öppning för det nya som möter blicken. Ett kort tillstånd av spänning hinner infinna sig, realiserande ett överraskningsmoment uppkommet ur förändringen mellan rummen i en upplevelse förbunden till tid och bunden samman av betraktarens rörelsemönster, inkluderande färgseendets adaptering<sup>215</sup>. Upplevelsen av konstverkets som initialt starkt intensiva färger avmattas. Synsinnet och vår kroppsliga konstitution anpassas kontinuerligt till den förnimda verkligheten.

Således är upplevelsen stadigt förankrad i det sinnligt perceptibla genom det reciproka förhållande som kännetecknar sammanflätningen mellan betraktare och det sedda. Ett begrepp som beaktar reciprociteten och som har kapacitet att uttrycka denna integrerade och samtidigt komplexa upplevelse som hänförs till som en estetisk upplevelse är enligt Berleant *estetiskt fält*. Det estetiska engagemanget bildar i denna fältteori en aktiverande impuls. Det estetiska fältet som begrepp beaktar konstverket, konstnärens inverkan liksom betraktarens i en på lika villkor samverkande helhet. Förutom att fältteorin beaktar den helhetsmässiga situationen återbördar den också den estetiska upplevelsen sin transformativa kraft. I likhet med den känslomässiga rensning åskådare till antikens tragedier enligt Aristoteles katharsisteori kunde genomgå möjliggör det estetiska fältet en slags omvandling, en förändring, hos betraktaren.<sup>216</sup> Berleant utvecklar ursprungligen begreppet i *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970). Den traditionella estetikens insikt om konstens autonomi bevaras, och kvintessensen i det estetiska fältet utgörs av konstverket. Konstverket, dock inte förstått som konstobjekt, bildar fokus för uppmärksamheten. Genom sin utformning och närvaro kan verket få oss att stanna upp, och vid vissa tillfällen bli helt och hållet absorberade av det. Konstverkets verkningskraft medför att betraktaren försätts i en relation till verket. I denna relation – inbegripande till exempel upplevelsen av linjer och färger i en målning – förhåller sig betraktaren också aktivt till det som sker med hen genom ett dynamiskt och kreativt involverande i det estetiska skeendet i vilket konsten upplevs som värdefull. Lika lite som verkets fysiska gränser utgör dess upplevelsemässiga gränser är de olika elementen, som även om de i en analys är tillgängliga för separat

---

<sup>215</sup> Arnkil 2008, 235.

<sup>216</sup> Berleant 1991, 49–50.

skärskådning, separerbara i en upplevelsens enhet och integritet.<sup>217</sup> Det estetiska fältet innebär med andra ord en inkluderande infattning, i vilken alla dess aspekter samtidigt och ömsesidigt är i samspel med varandra. Inom denna inramning bör betydelser undersökas helhetsmässigt. Medan olika teorier har betonat vissa aspekter så som det intuitiva uttrycket hos Benedetto Croce och den på konnässörskap baserade njutningen hos C.J. Ducasse, framhålls den estetiska upplevelsen hos John Dewey som helhetsmässig.<sup>218</sup>

Hos Dewey, och speciellt i hans *Art as Experience* (1934) finner Berleant en förlaga till det för det estetiska fältet centrala estetiska engagemanget. Genom ett återupplivande av den för estetiken grundläggande, upplevelsemässiga karaktären tillför Dewey förnyande hållningar och i hans syn på det skeende som utgör den estetiska upplevelsen som absorberande inbegrips ett förhållningssätt till den estetiska uppskattningen som är förenligt med det estetiska engagemanget. Men hans närmandesätt befrias, trots hans intentioner, inte helt från ett traditionellt subjekt-objekt – tänkande trots betoningen på att det i den estetiska perceptionen inte existerar någon distinktion mellan självet och objektet<sup>219</sup>. Att Deweys utgångspunkt inte heller genomgående finns i själva upplevelsen framkommer tillika ur synen på den estetiska upplevelsen som en speciell och upphöjd upplevelse (*an experience*). Denna i sista hand begränsande syn ställer formella krav på upplevelsen och beaktar inte det faktum att uppskattande upplevelse kan inbegripa ofullständighet.<sup>220</sup>

Oditas verk *Time Curve* ger genom sin utformning anledning till upplevelsevariationer som, i enlighet med Hacklins konstaterande i kapitel 2.2, är bundet till den tid betraktaren ger verket. Genom den fysiska, liksom också med blicken tillgängliga kontakten med de närliggande utrymmena i form av den bredvidliggande utställningssalen och vyn över staden kan betraktaren uppleva en föränderlighet kopplad till den egna kroppsliga förnimmelsen, samt till den i synupplevelsen införlivade utsikten. *Time Curve* gör därmed betraktaren medveten om sin egen kroppslighet.

---

<sup>217</sup> Berleant 1970, 49–50, 54.

<sup>218</sup> Berleant 1970, 50.

<sup>219</sup> Berleant 2012, 165.

<sup>220</sup> Berleant 2012, 162–163. Kursivering ursprunglig.

I konsten finns enligt Berleant en möjlighet till utforskandet av en direkt perception, något som föregår det som tas för givet, även om perception och medvetande aldrig är tömda på innehåll<sup>221</sup>. I Oditas arbete med *Time Curve* samt hans verk generellt är utgångspunkten hans egen perceptuella upplevelse av utställningsrummet. Han gör sig fysiskt och mentalt tillgänglig för dess rumskänsla, som är svårgripbar ur studiet av enbart fotografier, men åtkomlig genom observationer av utrymmets fysiska proportioner, ur dess förhållanden till närliggande rum och sätten på vilka människor rör sig genom dessa rum, samt ljusförhållanden genom dygnet. I hans upplevelse av rummet ingår också hans syn på Panorama som en koncentration av museibyggnaden som helhet.<sup>222</sup> Centralt för konsten, och det estetiska fältet, är att den perceptuella upplevelsen är inkluderande, fortsätter Berleant<sup>223</sup>. Det är aldrig frågan om någon slags rena perceptioner – sensationer – eftersom upplevelsen på inget vis är befriad från tankens inverkan. Dessutom inkluderar också varje perceptionsmodus antaganden om vad perceptionen är. De upplevelser konsten framkallar härrör sig perceptionsmässigt ur det som är grundläggande för den mänskliga världen; betingelser för sinnlig upplevelse och den kraft dessa har över medvetetens och innebörders breda vidd.<sup>224</sup> Genom den syn på konstupplevelsen det estetiska fältet möjliggör finns potential för förändring hos betraktaren, förutsatt att hen ger det den uppmärksamhet det påkallar.

För Odita har hans arbete innebörden av att genom den av konstverket möjliggjorda upplevelsens fysiska natur uppmäna betraktaren att se rummet på nytt. De verk han arbetar med har för honom också en betydelse av att vara parallella system med den mänskliga och sociala verkligheten. En drivkraft i hans arbete är beaktandet av sociala och politiska innebörder som kan existera jämsides med estetiska hänsyn. Hit hör färgers faktiska användning i sociala och publika sammanhang, ofta förhållna till med förbehåll gränsande till kromofobi. Till samma tankesätt kan ”färgade” som en grupp ofta stående utanför normen räknas. Oditas egna nigerianska rötter är för honom en självklarhet, en obestridlig del av vem han är. I sina verk önskar han

---

<sup>221</sup> Berleant 1991, 191.

<sup>222</sup> Miller 2011, 178. Intervju med Odili Donald Odita i utställningskatalog ARS11.

<sup>223</sup> Berleant 1991, 191–192.

<sup>224</sup> Ibid.

frambära de erfarenheter av platser och kulturer han har. Var och en är dock alltid mer än den egna utgångspunkten.<sup>225</sup>

”[V]år inkörsport till konstens sfär” utgörs av det estetiska engagemanget, skriver Berleant<sup>226</sup>. Genom engagemanget inspireras den förmåga det estetiska har att skapa en medvetandeförändring, konsten öppnar upp för en annan känslighet än vad ett sedvanligt seende eventuellt har.<sup>227</sup> *Time Curve* verkar antyda, att de betydelser färger har för oss inverkar på upplevelsen av dem. Verket bygger bland annat på kontraster. Färgstarka, diagonala linjer skapande en expressiv dynamik ställs mot ett lågmält och diskret färgspråk. Kiasma som byggnad undkommer inte ett typiskt ”white cube”-tänkande. Detta gäller inte så mycket de arkitektoniska formerna som färgsättningen, som utvärtes gestaltar en sober, ur fasadmaterialets aluminiumskivor uppkommen grå nyans. Slående tydligt är detta inne i utställningsutrymmena, där väggarna är målade ”neutralt” vita. Effekten förstärks ytterligare av att Odita använder vägg – eller inredningsfärger i sina verk. *Time Curve* är målat med akrylatfärger för inrednings- och byggnadsmåleri, visserligen i för verket skräddarsydda nyanser<sup>228</sup>. Användandet av ett vardagligt material i ifrågavarande miljö – konstmuseet – liksom för den helhetsmässiga omgivningen osedvanliga färgnyanser medför en möjlighet till en öppning gällande synen på färgbetydelser. Det estetiska engagemanget förmår avtäckta de begränsningar vi ofta nästan reflexartat bär med oss och genom vilka vi objektifierar världen, skriver Berleant, därmed skapande ett avstånd till den<sup>229</sup>. Genom den upplevelsens direkthet betraktaren genom det estetiska erfar blir hen medveten om sin egen kroppslighet. Då blir hen på samma gång också på ett nytt sätt medveten om sin närvaro i rummet. Detta öppnar också upp för möjligheten att medvetandegöras om sitt förhållande till de element som rummet utgörs av.

Genom att färgkompositionen också är synlig från gatuplan är det inte bara betraktaren inne i utställningsutrymmet som kan se *Time Curve*. Färgernas kommunikativa natur minskar avståndet mellan verket och de som befinner sig utanför konstinstitutionens väggar, och det estetiska fältet utvidgas långt från själva

---

<sup>225</sup> Miller 2011, 183.

<sup>226</sup> Berleant 1991, 194.

<sup>227</sup> Berleant 1991, 194–195.

<sup>228</sup> [http://company.tikkurilagroup.com/about\\_us/history/2011\\_-\\_restructuring\\_and\\_efficiency\\_improvement](http://company.tikkurilagroup.com/about_us/history/2011_-_restructuring_and_efficiency_improvement)

<sup>229</sup> Berleant 2012, 167.

verket. Beträktaren som befinner sig inne i utställningsutrymmet kan i takt med att det blir mörkare ute se speglingen av de på väggar och i tak målade färgkonstellationerna växa sig starkare i fönsterytan. Som betraktare är jag nu ännu mer innesluten i verkets färgvärld. Effekten blir nästan grottnlik. Staden förvandlas till konturer, upplyst endast av stationära och mobila ljuspunkter. Fönstrets genomskinlighet minskar och i dess ökande ogenomtränglighet blir spegelbilden av mig själv tydligare. Min yttre gestalt avtecknas mot verkets speglade färger. Samtidigt blir också konstverkets färger i det klart upplysta utställningsutrymmet allt synligare sett från gatan. På samma gång som verkets närvaro i den konkreta urbana miljön därmed förstärks, den miljö som för mig är min vardagliga, ser jag också mig själv tydligare i det att jag är omgiven av verkets färger. Min närmiljö har för en stund ändrats, och med det erhåller jag en glimt av min uppfattning om den, en uppfattning som med detta genom upplevelsen berikas med någonting nytt. Som för att understryka tänkbarheten för förändringar, poängterar *Time Curve* färgernas upplevelsemässiga efemäritet genom faktum att verket fysiskt existerar endast under den aktuella utställningens gång. Efter dess avslutande målas väggarna om igen – förmodligen till vitt. Men betraktarna har genom verkets starka färger och kompositionsmässiga utformning fått en glimt av betydelser vissa färger har, betydelser man ofta inte reflekterar över. I den estetiska upplevelsens direkthet öppnas det upp en möjlighet till lösgörande från det sedvanliga, till en förändrad syn på det bekanta berikat med någonting nytt. Genom att *Time Curve* genom sin utformning gör betraktaren medveten om sin kroppslighet, en kroppslighet som är i en kontinuerligt pågående relation till rummet, kan hen i en seendets reversibilitet medvetandegöras om betydelser tillskrivna färgerna. Dessa betydelser kan, i en den estetiska upplevelsens subtilitet – en förhöjd perceptuell känslighet – genomgå en förändring. Vi kan, med Oditas ord, bli mer än vår utgångspunkt.

### 3.2 Färger och atmosfär

Under ledning av Edi Rama, dåvarande borgmästare i Tirana och utbildad bildkonstnär, sedermera statsminister i Albanien, samt med medverkan av samtidskonstnär Anri Sala målades bostadsområden år 2003 i den albanska huvudstaden i starka färger i mestadels geometriska mönster (bildbilaga 6). Projektet diskuteras i *Why*

*Color is Better Than Grey* (2004), en publikation som utgör min huvudsakliga källa gällande det kreativa förhållningssättet till ifrågavarande stadsdelars färgsättning.

I kontakt med konsten kan betraktaren få en impuls till ett förändrat synsätt i förhållande till i konstverken behandlad tematik och uppkomna sinnliga upplevelser. Beaktandet av konstens förmodade inverkan på betraktaren och betraktarens roll inbegrips i ett konstnärligt närmandesätt som möjliggörs av Ramas bakgrund som konstnär, även om avsikten med projektet inte i första hand var konstnärlig. Under krävande samhällsstrukturrella förhållanden tillfördes bostadshusens fasader färger i ett för situationen unikt projekt. Färgerna kom att fylla en funktion som ställföreträdare för mera varaktiga förbättringar i väntan på installation av grundläggande infrastruktur. Vid projektets initierande och gång fick färgerna, med Ramas ord, agera ”organ” istället för ”klädsel” eller ”läppstift”.<sup>230</sup> Sett analogt med uppgifter om färgseendets biologiska utveckling kan dock husfärgernas innebörd som kosmetisk förstås som någonting annat utöver ett substitut för någonting mera varaktigt. Färgseendet har i sin nuvarande form utvecklats som ett utslag för överlevnad; tack vare förmågan att kunna urskilja färger har en del arter fått i sig ätliga och näringsrika frukter, bär och växter istället för omogna dylika. Likaså signalerar många primater genom kropps- och ansiktsfärger intresse för det motsatta könet och säkrar på så sätt artens fortbestånd.<sup>231</sup> Detta är dagens, visserligen åtföljt av ett visst tvetydigt anseende, kosmetikaindustri ett eko av. Mitt avseende är att genom begreppet *atmosfär* närma mig de förändringar ett avsiktligt tillförande av färger genom ovan nämnda projekt medför ur ett estetiskt hänseende. Färgerna är, som känt, allstädes närvarande. Det är dock inte obetydligt på vilket sätt de är det.

Den samhällsstrukturrella situation som var rådande vid projektets initierande hade uppstått i kölvattnet av diktaturens fall. I förändringen från det kollektivistiska till det atomistiska uppkom ett tomrum som medförde ett individens besittningstagande av det publika rummet. Balkonger omgjorda till kök och extra våningar ökade invånarnas praktiska komfort, men deformerade fasader på bostadshus utformade av den tidigare regimens officiella arkitekter. En värdegrund som varit rådande i ett halvsekel hade ersatts med ett vakuum medförande en situation i vilken invånarna inte kunde känna tillhörighet till eller gemenskap i samhället och där framtiden tedde

---

<sup>230</sup> Sala 2004, 95.

<sup>231</sup> Hurlbert och Ling 2012, 134.

sig oförutsägbart. Genom tillförande av färger sökte man skapa tillförsikt om förändring till en normalisering, och genom färgerna ansågs man kunna nå alla. Även intakta fasader målades för att skapa visuell enhetlighet.<sup>232</sup>

Färgerna skulle alltså skapa ett annat fokus i en övergångsperiod, en mental bild av förändringar till det bättre. Gernot Böhme framhäver i "The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetic of Atmospheres" (2013) scenografikonsten som illustrerande för uppkomsten av atmosfärer. Gällande scendekor skapas medvetet en viss stämning i en strävan att gestalta en idé. Hänvisande till Platons *fantastike techne* påpekar Böhme<sup>233</sup> att denna aspekt av *mimesis* åkallar betraktarens förmåga till fantasimässig representation: *imaginatio*. Scenografin som konstform strävar efter att skapa eller generera fantasimässiga representationer i betraktaren. Istället för objekt önskar den framkalla fenomen genom bearbetning av objekten, därmed upprättande förhållanden för uppkomsten av dessa fenomen. Betraktarens aktivitet är en nödvändighet för förverkligandet av detta.<sup>234</sup> Tanken om förändring till en stabilare vardag gjordes alltså påtagligare genom tillförandet av färger. Liksom det faktum att det är färger vi ser, konstaterar Tonino Griffero<sup>235</sup> att det knappast existerar någon situation som inte skulle vara mättad av en viss atmosfärmässig laddning, och att det på ett grundläggande sätt ändrar atmosfären i ett rum om man färgmässigt förändrar rummets väggar<sup>236</sup>. Genom tillförandet av färgerna var det alltså möjligt att påverka bostadsområdenas *atmosfär*. Även om färgernas roll i första hand var att signalera kommande samhällsmässiga förändringar, kan man genom att se på projektet som ett förändrande av atmosfären säga att det var genom estetiska medel man önskade nå befolkningen. Liksom Böhme här ovan konstaterar är en mottagares upplevelse också nödvändig vid uppkomsten av atmosfärer, och genom färgerna åkallar man invånarnas förmåga till fantasi för att de ska vilja tänka sig en för bostadsområdet bättre verklighet. För projektets estetiska innebörd behöver vi se närmare på *atmosfär* som estetiskt begrepp.

---

<sup>232</sup> Sala, 2004, 90.

<sup>233</sup> Böhme 2013, 4.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Griffero 2010, 1.

<sup>236</sup> Griffero 2010, 1–2.

Böhme argumenterar i "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics" (1993) för ett införande av *atmosfär* som ett begrepp i estetiken<sup>237</sup>. Hänvisande till det allmänna användandet av ordet ifråga, men också dess obestämbarhet, önskar han influeras av de karakteriseringar som i vardagligt tal ofta ackompanjerar "atmosfär". En atmosfär kan vara melankolisk, upphöjd, livlig osv. Atmosfärer upplevs ofta som fyllande rummet; de kan vara påtagligt kännbara, men är likväl svårdefinierade gällande den ontologiska statusen. Den västerländska traditionens subjekt–objekt-dikotomi påbjuder utmaningar för ett begrepp, som inte är antingen eller utan snarare någonting mellanliggande. Ska de tillskrivas objekten eller miljöerna de härrör ur, eller subjekten som upplever dem? Ur den vardagliga, med karaktärsbestämningar berikade användningen av ordet är det möjligt för estetiken att ta i bruk begreppet.<sup>238</sup>

För den mellanliggande statusen nämner Böhme<sup>239</sup> som exempel en blå kopp. Enligt den ordinära synen är färgen någonting som koppen "har" och dess existens bestäms genom dess placering i tid och rum. Dessutom är blåheten en egenskap som skiljer koppen från andra objekt. Ett annat förhållningssätt, som ger plats till det mellanliggande, skulle innebära att se *hur* koppen är närvarande i rummet, samt *hur* den gör sin närvaro förnimbar. Istället för att blåheten är det som är begränsat till koppen, är blåheten det som strålar ut i miljön, och så att säga färgar den. Koppens existens finns redan innesluten i denna förståelse av kvaliteten "blå" eftersom det blåa är sättet på vilket koppen är där. Det blåa är då en artikulation av dess närvaro. Man tänker inte då på föremålet genom hur det är separerat från andra föremål, utan hur det strålar ut från sig själv. Med Böhmes terminologi utgör detta föremålets ekstas. De så kallade sekundära kvaliteterna sammanfaller väl med detta tänkande, men inte bara färger och dofter utan också former kan förhållas till som ekstaser. Enligt den klassiska ontologin är formen en slags avslutning, men i själva verket strålar också formerna utåt, skapande stämningar och antydningar av rörelse. De inverkar på rummets dynamik genom ett intryck av vikt och volym.<sup>240</sup> Genom att ändra på husens, med Böhmes terminologi, *ekstaser*, var det alltså möjligt att inverka på atmosfären. Med ett beaktande av färgers natur vilket innebär att de i

---

<sup>237</sup> Böhme 1993, 114.

<sup>238</sup> Böhme 1993, 113–114.

<sup>239</sup> Böhme 1993, 121.

<sup>240</sup> Böhme 1993, 121–122. Mina kursiveringar.



synupplevelsen alltid inverkar på varandra, liksom färg och form också inverkar på varandra, är byggnadernas närvaro i stadsrummet med de målade fasaderna annorlunda än som oformliga och grå. Liksom Böhme<sup>241</sup> beskriver det är ekstaserna, istället för material och form som egenskaper enligt vilka vi är vana vid att karakterisera föremålen, de som karakteriserar atmosfärerna. På liknande sätt som i scenografikonsten, där det handlar om konsten att få någonting att framträda, är atmosfärerna ”sättet på vilket tingen kan kännas närvarande i rummet”<sup>242</sup> eller ”närvaron av någonting eller någon i rummet”.<sup>243</sup>

Många städer är kända för sin specifika färgsättning. Då talar man om färgerna som beskrivande element för just den platsen. Det är då naturligt att säga att färgerna inverkar på ifrågavarande städers atmosfär. Böhme påpekar, att det i vardagligt tal är ofta förekommande att tala om en stads atmosfär<sup>244</sup>. Då är termen i regel riktad till resenärer och används med andra ord ur en främlings perspektiv. Den ska också identifiera någonting karakteristiskt för staden i fråga. Med atmosfären avses någonting vardagligt och självklart för invånarna, uppkommet ur deras liv, men som en utomstående har lättare att lägga märke till. Det innebär någonting karakteristiskt, eget och specifikt för den staden, och som inte kan kommuniceras i allmänna ordalag. Atmosfären måste förnimmas, och det har att göra med hur vi känner oss i den staden.<sup>245</sup>

Det är alltså invånarnas levda liv som skapar atmosfärer. Samtidigt handlar det om möjligheter som ges; de ramar innanför vilka dessa liv ska levas. Tillförandet av färger i de aktuella bostadsområdena i Tirana kan sägas utgöra yttringar för de strukturella förändringar till det bättre som utlovas, samtidigt som detta estetiska närmandesätt påkallar invånarnas kreativa förmågor. Genom att förändra byggnadernas *ekstaser*, alltså sättet på vilka de är närvarande i stadsrummet, förändras också atmosfären. Utsikterna för att den allmänmänskliga förmågan att fantisera och drömma ökar, vilket också kan ha inverkan på områdets atmosfär. Aspekten av färger som enbart pynt – som läppstift istället för organ – är dock närvarande och risken finns att förändringarna förblir vid det ytliga.

---

<sup>241</sup> Ibid. s

<sup>242</sup> Böhme 2013, 5. ”...the way in which things are felt present in space.”

<sup>243</sup> Ibid. ”...the felt presence of something or someone in space.”

<sup>244</sup> Böhme 2014, 46.

<sup>245</sup> Böhme 2014, 46–48.

Då husen på den första gatan i Ramas och Salas projekt målades skapade det diskussion och ibland motstånd. En undersökning genomfördes där invånarna fick svara på frågorna om de tyckte om projektet eller inte, och om de ville att det skulle fortsätta. I undersökningen framkom att den inverkan färgerna hade som signal samt behovet av och önskan om förändring var viktigare än vilka färgerna var. En majoritet ville att projektet skulle fortsätta. Färgerna som grön, röd eller blå var dock inte det primära, det viktigaste var deras närvaro. Ett av målen var en möjlighet till en känsla av rättmätigt hopp, från områden med en känsla av transit där man ändå var tvungen att bo, till en plats att stanna kvar på och bygga mera varaktiga livsval på. Istället för nedslående gråa fasader möttes man nu av starka orange, gula, röda eller blåa fasader på motsatt sida av gatan.<sup>246</sup> Möjlighet att välja någon annan, för en själv mera passande färg fanns också.<sup>247</sup>

För Böhme innebär atmosfärer en medvetenhet om kroppslighet på så sätt att atmosfärer handlar om medvetenheten om mitt tillstånd i en specifik miljö. Det handlar om hur jag känner mig i denna miljö. Det innebär att förstå människan som kropp, med andra ord en förståelse av att uppfattningen om känslan av självet på ett grundläggande plan är spatial.<sup>248</sup> Färger både karakteriserar och *skapar* det visuella rummet, skriver Arnkil<sup>249</sup>. Det gör den genom den avgränsande, framhävande, sammaförande, förminskande eller förstörande inverkan den har på rummet. Rummets känsla av slutenhet eller öppenhet hör samman med färgernas ljushets- och mörkhetsgrad, där mörkhetsgraden kopplas till känslan av slutenhet. Eftersom det alltid är frågan om ett helhetsintryck är det svårt att konkludera med att blått vidgar rummet, trots att existerande resultat påvisar detta. Även individrelaterade faktorer spelar in, blått kan exempelvis kännas tung av någon.<sup>250</sup> Dessa upplevelser kan sägas uttrycka subjektets förhållande till rummet, ett rum med en viss färg eller färgsättning. Färgens närvaro, eller ekstas, kan upplevas som tung vilket bidrar till rummets atmosfär. Som kroppsliga väsen erfar vi detta. Genom att till exempel vara en avvikelse från det ordinära och genom detta väcka uppmärksamhet får färgen ett kommunikativt värde, som också beror på de föreställningar som de tillsammans

---

<sup>246</sup> Sala, 2004, 91.

<sup>247</sup> Sala, 2004, 92.

<sup>248</sup> Böhme 1993, 120.

<sup>249</sup> Arnkil 2008, 236.

<sup>250</sup> Arnkil 2008, 236–237.

med formspråk ger upphov till, fortsätter Arnkil<sup>251</sup>. I Ramas och Salas kontakt med invånarna under projektets gång framkom bland annat åsikter tillhörande en äldre dam: hon menade i utgångspunkten att den blåa färg hennes balkong målats i borde ändras då hon upplevde den som svart. På denna plats drack hon sitt kaffe varje morgon, men då husen på motsatt sida av gatan målades i en stark orange och blå nyans ville hon likväl behålla den mörka blå färgen. ”Jag vill drömma att min grav ska vara sådan, mörk, varifrån jag kan se underbara klara färger.”<sup>252</sup> Även om det för många inte var kulören i sig, utan färgernas närvaro som sådan som hade betydelse visar detta sistnämnda exempel att även färgtonen kan ha innebörder som är av vikt. Exemplet ovan konkretiserar också faktum gällande färgernas natur; att synupplevelsen oftast inte består av endast en färg. Istället samverkar de i en helhet. Samtidigt bekräftar den äldre damens uttalande att färger ofta har innebördsmässiga, ibland personliga betydelser som skapar mening.

Genom att förhålla sig till tillförändret av färger som en förändring av atmosfär, där *atmosfär* används som ett estetiskt begrepp, påvisas genomförandet av denna förändring genom estetiska medel. På basis av exemplen gällande invånarnas reaktioner redogjorda för här ovan, kan tillförändret av estetiska element tyda på ett skapande av ett engagemang, och en annan stämning. Denna stämning, som i enlighet med Böhmes förståelse av kroppsligheten, säger mig någonting om mitt tillstånd i förhållande till min omgivning. Genom exemplen med invånarnas reaktioner kan en förändrad känslighet i förhållande till den egna miljön skönjas. Åtminstone för någon verkar den mera meningsfull.

#### **4 Färger som berör – seende som närhet i sinnlig och emotionell bemärkelse**

##### **4.1 Haptiska närmandesätt**

Hur kan vi, gällande den estetiska upplevelsen, sätta ord på de ofta subtila, men ibland starka och distinkta skeenden inom oss som vi kan förnimma också på det fysiska planet? De skeenden inom oss som vi ger uttryck för genom att säga att vi på olika sätt blir berörda, och som i intensitetsgrad kan upplevas som från knappt

---

<sup>251</sup> Arnkil 2008, 239.

<sup>252</sup> Sala 2004, 92. ”I want to dream that my grave will be like that, dark, from where I can see wonderful bright colours.”

märkbara till nästan överväldigande? Mark Paterson granskar i *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies* (2007) aspekter av att bli berörd, med de innebörder det fysiskt, mentalt och emotionellt kan ha. Medan det haptiska genom Patersons synsätt introduceras här, fokuserar jag på de två förstnämnda aspekterna i detta underkapitel och återkommer till den emotionella i följande underkapitel. Genom sitt fenomenologiska närmandesätt vinnlägger sig Paterson om att beskriva den förveckling av kropp och värld, förnimmelse och handling som innefattar de somatiska sensationerna, men där dessa somatiska aspekter inte ses som manifesterande sig själva för ett medvetande. Istället inryms i denna förveckling det förkroppsligade och det processuella i ett samtidigt konstituerande av kropp och värld.<sup>253</sup> Då kan upplevelsen vara som i Wallensteins beskrivning av Francis Bacons måleri, i vilket färgen använts med en kraft som för betraktaren blir som en omedelbar påverkan på nervsystemet. Färgerna är betydande hos Bacon, liksom de är det hos Cézanne vars arbete föranlett en terminologi gällande det haptiska hos Gilles Deleuze. Hos Cézanne handlar förnimmelsen om tingens uppkomst; om att närma sig det som inte är ting, men blir det, i tingens ”process av framträdande”.<sup>254</sup>

Medan Alois Riegl skiljde mellan det haptiska, ett taktilt seende, och det optiska som hänförde sig till ett icke-kroppsligt avståndsseende har Gilles Deleuze och Félix Guattari utvecklat detta närmandesätt enligt sina egna premisser<sup>255</sup>. Sedan Riegl har det haptiska därmed inneburit en perceptuell närhet, en linje som Paterson följer. För honom innebär det haptiska *närhet* i bemärkelsen av att bli berörd, både på ett fysiskt och ett metaforiskt plan, utan att omspanna direkt fysisk kontakt. En seendets känslighet framkommer således i förhållande till dessa. I detta kapitel närmar jag mig vår förmåga att bli berörda i upplevelsen av färger och strävar efter att belysa de haptiska aspekterna av detta. Vår förmåga att beröras finns innefattad i den estetiska upplevelsens emotionella och också sensoriska hänseenden, skriver Paterson, och kan ge sig till känna i våra möten med konstverkens timliga aspekter, beskrivna i termer av textur och massa<sup>256</sup>. Så kan en målnings materialitet och den teknik den är

---

<sup>253</sup> Paterson 2007, 16.

<sup>254</sup> Wallenstein, 2006, 87, 79.

<sup>255</sup> Alois Riegl kopplade det haptiska till egyptisk och grekisk konst medan det optiska förbands med den i förhållande till dessa senare romerska konsten. Se Late Roman Art Industry (1901). Gilles Deleuze utvecklar sina begrepp ”smooth and striated space” i I Milles Plateaus (1980).

<sup>256</sup> Paterson 2007, 83.

skapad med framkalla något som hos Merleau-Ponty kan beskrivas som det taktila i det synliga<sup>257</sup>, eller med begreppet *haptisk*.

I sin mycket levande beskrivning av Rembrandt van Rijns färganvändning i *Självporträtt med två cirklar* (c.1665-69) (bildbilaga 7) tydliggör van de Vall bruk av färgtoner samt materialitet i konstnärens stil, en helhet som har långtgående inverkningar på betraktaren. I porträttet kan ses:

...en riklig mängd olika kulörer, en subtil palett av hudtoner, röda, smutsgrå, mjuka gröna och blå, och färgtoner med räckvidd från mörka håligheter till ljust skimmer. Här finns också en enorm variation i den materiella färgbehandlingen: tjocka degliknande penseldrag, torra skrapande sådana, plumpar, områden som inte täckts av färg där undermålningen syns igenom, och till och med direkta repor. Huden är en struktur av färger, av strimor tecknade med färg, av penseldrag i varierande riktningar.<sup>258</sup>

Speciellt de suddiga konturerna är iögonenfallande. Penselföringens variationer ger upphov till en yta i flera skikt, som både på långt och på nära håll tycks vara i kontinuerlig rörelse. Med mera avstånd ökar sammanhanget i bildens motiv, men en viss avsaknad av fokus består likväl. Speciellt i Rembrandts senare porträtt eftersträvas en exakthet gällande form sällan. Just tack vare de otydliga konturerna uppkommer det realistiska samt något som ter sig mycket levande, två måleriska kvaliteter Rembrandt är speciellt erkänd för gällande porträtt såväl som självporträtt.<sup>259</sup>

Rembrandts färgbehandling kan ses som det Berleant menar att är en impuls för deltagande, ett incitament som inviterar betraktaren till estetiskt engagemang<sup>260</sup>. Även om helhetsintrycket ur vilket ett levande väsen träder fram bildar det första intrycket och väcker intresse, danas detta ur penselföringen. Betraktarens blick lotsas att närma sig, att bli delaktig i det estetiska skeendet. van de Vall påtalar likaså ett

---

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> van de Vall 2008, 52. ”...a rich array of colours, a subtle palette of flesh tones, reds, mud greys, soft greens and blues, and of tones ranging from dark cavities to bright glimmers. There is also an enormous variation in the material handling of the paint: thick pasty strokes, dry scraping strokes, blobs, uncovered areas where the underpainting shows through, and even outright scratches. The skin is a structure of colours, of threads drawn of paint, of strokes in varying directions.”

<sup>259</sup> van de Vall 2008, 52–53. Under Rembrandts egen tid var benämningen självporträtt okänd. Istället omtalades dessa som ”porträtt av Rembrandt målade av honom själv”. van de Vall 2008, 54.

<sup>260</sup> Berleant 1991, 45.

aktivt engagemang som betraktaren kallas till i mötet med den målade ytan, föranlett av Rembrands sätt att måla<sup>261</sup>.

Detta Rembrandts sätt att behandla färgerna ur aspekten av kulör, men speciellt av materialitet beskrivet ovan av van de Vall utgör ett skeende som lockar till rörelse, att fysiskt ta några steg fram och tillbaka i etablerandet av en seenderelation. Även om porträttmålningens motivmässiga sammanhang ökar är avsaknaden av en slags penetrerande skärpa bestående. van de Vall<sup>262</sup> menar att porträttens verklighetstrogenhet gör att vi tittar på dem på liknande sätt som vi ofta tittar på ansikten i verkliga livet. Porträttens levande natur uppkommer inte enbart ur deras likhet med verkliga, rörliga ansikten. Den antyds också av sättet på vilken slags visuell respons porträtten framkallar, hur vi manas till att titta.<sup>263</sup> Ett annat levande väsens närvaro kan anas, vilket frigör en möjlighet till en känsla av närhet. Genom att Rembrandts färgbehandling kan sägas frammana en känsla av agens, kan betraktaren komma närmare en annan människa.

Att titta på ett ansikte i en målning betyder dock inte att det är det samma som att titta på ett ansikte i verkligheten, fortsätter van de Vall<sup>264</sup>. Det är just tack vare att Rembrands målning genom sin tydliga faktur visar att den är en målning, inte verklighet, som den får en specifik omedelbarhet. Betraktare och verk ställs inte ansikte mot ansikte med varandra liksom i det verkliga livet. Istället får verket en performativ dimension, vilket ger andra möjligheter. Redan de olika kulturella och sociala sedvänjor som finns i varje sammankomst med en annan människa visar att vi i dessa möten, oberoende av deras art och djup, aldrig egentligen står i en renodlad subjekt–objekt-relation eftersom en tänkbarhet att bli berörd alltid är tillstädes. Porträttmålningens sätt att vara närvarande på, uppkommen ur dess måleriskhet; dess rörliga textur, talar till betraktaren. Hens blick ombeds också att vara rörlig; ”att cirkla runt, att sänka sig ned i och dra sig tillbaka, att gå från skarpseende till suddigt och till skarpt igen”<sup>265</sup> genom att låta blicken åtfölja penseldragen som om den såg och kände energierna och sinnesstämningar samt tankarna närvarande i ansiktet.

---

<sup>261</sup> van de Vall 2008, 54.

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> van de Vall 2008, 58.

<sup>265</sup> Ibid.

Porträttet ber att betraktaren använder sin blick på ett sätt som bringar avstånd på fall.<sup>266</sup>

Det haptiska medför ett medvetandegörande om kopplingen mellan syn och känsel, skriver Paterson<sup>267</sup>. I målarens arbete finns utrymme för ett utforskande av denna sinnesmodaliteternas samverkan och ett synliggörande av andra än rent optiska element i seendet. Det haptiska innebär dock inte att detta förmodande av ögats möjlighet att självt uppfylla dessa icke-optiska funktioner motsvarar enbart det multisensoriska, utan gör istället anspråk på ett erkännande av det intrikata och komplexa i det kroppsliga och visuella som implicerade i varandra i en sinnessamverkan, utan att utesluta eller ställa något av sinnena mot varandra. Som kroppsliga, rumsliga väsen upplever vi de olika sinnessamverkanerna ständigt nya växelverkande kombinationer i en kontinuerligt pågående upplevelsernas process.<sup>268</sup>

I van de Valls beskrivning av Rembrandts verk kan utläsas ett synförmåelsens frambringande av en upplevelse av att bli berörd – ett realiserande av inre skeenden som i betraktarens iscensättande av verket har möjlighet att artikuleras. I ett medvetandegörande av dessa inre skeenden finns också rum för ett känslighetens erkännande, emedan det att bli berörd medför en mottaglighet för det sensitiva. I det att ett annat väsens närvaro kan skönjas i porträttmålningen och betraktaren påverkas, är det möjligt att genom det haptiska synliggöra de kroppsliga aspekterna av seendet, och samtidigt en sinnessamverkan. Det möjliggör också en syn på kroppen som en *levande kropp*. Det innebär alltså en kropp som hos Merleau-Ponty är varelseblivande och rörlig, en kropp bland andra kroppar.

I de suddiga konturerna som karakteriserar ansiktet på Rembrandts porträtt ser van de Vall en penselföring som avvisar blickens skärpa, omdömesgill och kopplad till tankens klarhet och distinkthet<sup>269</sup>. Istället upplevs seendefokuset förflyttas mellan central och perifer uppmärksamhet. Där det perifera seendet är inexakt gällande färg och form, är det istället uppmärksamhet på rörelse och förändring. Det är seendets marginaler som poängteras, och suddigheten liksom också känsligheten närmar sig beröringens intimitet. I denna seendeprocess framträder kroppens inre rörelser,

---

<sup>266</sup> Ibid. ”...circling, immersing itself and retracting, going from sharp to blurred and back again...” Ibid.

<sup>267</sup> Paterson 2007, 86.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> van de Vall 2008, 60.

fantasi och minnen mer och mer, och en upplevelse av att de andra sinnena tar över inträffar. Det är en upplevelse som ofta inte räknas som seende överhuvudtaget, skriver van de Vall.<sup>270</sup> Denna seendets känslighet kan också ur det haptiskas synvinkel beskrivas i termer av en, såsom det här ovan förts fram, sinnenas samverkan. För van de Vall har detta seende ytterligare en dimension, då det i detta seende upplevs uppstå en slags mörk zon, i vilken subjekt och objekt uppgår i varandra. "Vi är inte helt och hållet herrar över våra visuella världar//...// Vid seendets utkanter är vi överlåtna till världen."<sup>271</sup>

Det är en, med van de Valls ord uttryckt, seendets opacitet – i motsats till ett i cartesiansk bemärkelse helt och hållet transparent seende – som beskrivs här. Det är ett seende som gör tänkbart detta ovan beskrivna överlåtande till världen. Den analytiska tanken som för ett ögonblick ger vika för en förbehållslös, kroppslig upplevelse, ett överlämnande i vilket närhet kan uppstå. Det föranleder en upplevelsens direkthet, som för Berleant<sup>272</sup> är central i det estetiska. Den mänskliga tillvaron kännetecknas av sensoriskt mångfald, och i det estetiska handlar det om en förnimmelsemässig direkthet, liksom om närhet.<sup>273</sup> I det att ett rum för närheten kan sägas öppnas upp, kan betraktaren erfara en inre kroppslig närvaro. Det är en känsla av närvaro föranledd dels av färgens materialitet, dels av att det genom denna färgbehandling förmedlas en närvaro av ett annat levande väsen. Det är ett medvetandegörande av ett reciprokt förhållande som det haptiska närmandesättet genom ett artikulerande av det att bli berörd, kan sägas möjliggöra. Samtidigt medvetandegörs betraktaren om sin egen känslighet; om sin förmåga att bli berörd.

## 2

I upplevelsen av det estetiska inbegrips de olika sinnesmodaliteterna, inklusive det haptiska, framhåller Berleant. De samverkar i den varseblivande kroppen i dess medvetenhet om sin tillvaro, en tillvaro förnummen i termer av rum och rumslighet. Vi inte bara *ser* världen, vi rör oss inte bara i den, utan med den. Vi är i ett kontinuerligt tillstånd av agerande och responderande i förhållande till tillvaron, och

---

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Ibid. "We are not entirely masters of our visual universes//...//At the edges of vision we are at the mercy of the world."

<sup>272</sup> Berleant 2012, 53.

<sup>273</sup> Ibid.



vi registrerar och förstår den genom sensorisk samverkan.<sup>274</sup> Genom färgupplevelsen i ett av James Turrells verk, situerat i Ekebergparken i Oslo, fortsätter jag här närmandet av det haptiska i den estetiska upplevelsen för att tydligare granska sinnenas samverkan.

Det är genom en mörk gång betraktaren går före hen kommer till Turrells *Ganzfeld – Double Vision* (2013)<sup>275</sup> (bildbilaga 8) inhyst i parkens tidigare vattenreservoar. Den till Turrells konstverk ombyggda byggnaden finns delvis under markytan. In i installationen går man utan skor, därmed maximerande den egna kroppsliga kontakten med golvytan genom sina fotsteg. Verket är inbyggt i en rumslighet som samtidigt stänger ute de naturliga ljus- och färgskiftningar vårt synsinne kontinuerligt förnimmer, men som vi vanligtvis inte reflekterar över. På vägen till verket väcks betraktarens medvetenhet om synsinnet och dess direkta, och ofta dominerande roll i den rumsliga tillvaron. I mörkret på väg till installationen infinner sig ett svagt famlande och en viss osäkerhet i kroppens rörelsemönster och med insikten om att ett förlitande på andra sinnen krävs. Det är en övergångsfas där ögonen måste klara sig med ett mindre ljusintag och synsinnet samtidigt är tvunget att ge avkall på sin förhållandevis framträdande roll.

Verket gör med subtila medel betraktaren medveten om sitt beroende av synsinnet, och öppnar samtidigt upp för andra sinnens framträdande. De interoceptiva eller somatiska sinnen som Paterson kallar dem, liksom de exteroceptiva, är i fortlöpande aktivitet. Vi är *in media res*. Vår existens inbegriper med andra ord en ständig ström av förnimmelser som i vår tillvaro bildar en perceptuell bakgrund. Kroppens position i rummet och medvetenheten om detta hänförs till som det proprioceptiska sinnet, och samverkar med det kinestetiska eller rörelsesinnet samt det vestibulära eller balanssinnet. Proprioceptionen inkluderar också en medvetenhet om rörelse och position genom taktilitet och kinestesi. Det kinestetiska (grek. *kinesis*, ”rörelse”) eller rörelse genom muskelansträngning är en del av det haptiska som ett överordnat begrepp, medan rörelse av Paterson betonas som en samordnande faktor för det

---

<sup>274</sup> Berleant 2012, 52–53. Kursivering ursprunglig.

<sup>275</sup> Verket är en fast installation i Ekebergparken, Oslo och ett av flera på olika ställen i världen situerade verk inbegripande Ganzfeld-tematiken. Ganzfeld (tyska *ganz*, ”hel”, ”full”, ”all” och *Feld*, ”fält”) innebär ett fullständigt enhetligt synfält utan kontraster vilka normalt framkallar de synimpulser som gör att vi ser färger. Arnkil 2008, 266, not 10.

haptiska. I olika situationer kan denna vanemässiga sinnesförankring brytas, få sig en törn.<sup>276</sup>

Själva färgseendet, en ofrånkomlig del av förnimmelsernas oavbrutna ström, är på den mest grundläggande nivån ett kontextuellt fenomen. Färgupplevelsen står alltså i samspel med omgivningen. De färger vi ser bestäms inte enbart av den omedelbara tripplett av konresponser i den aktuella stunden, utan också av konresponser som har föregått dessa i tid och i rum, med andra ord deras temporala och rumsliga omgivning. Färgupplevelsen är alltså avhängig av sensorisk information som kommit före, och som utvecklas samtidigt ur omgivningen.<sup>277</sup> Turrell använder sig genom sin bakgrund som perceptionspsykolog av kunskap gällande grundläggande funktioner i det mänskliga synsystemet och skapar i sina verk med hjälp av detta upplevelser hos betraktaren som kan överstiga det vardagliga. Detta framkommer ur Don Peifers<sup>278</sup> uttalande om Turrells verk. Han påpekar att upplevelsen av Turrells verk ger upphov till ett glapp i förnimmelsen, uppkommet framför allt genom påverkan av fenomenet lateral inhibition, en synsinnets funktion som är delaktigt i kontrastfenomenet och som utför en prioritering av synimpulser för ett undvikande av överstimulering vilket medför en brytning i den vanemässiga sinnesförankringen. Denna subtila upplevelse av avbrott i betraktarens sinneskontakt med världen utgör den konstnärliga grunden Turrell jobbar utgående från. På så sätt upplevs hans verk av en del betraktare omvandla känslan av tid och rymd på ett knappt märkbart vis, som ofta medför en upplevelse av förhöjd medvetenhet.<sup>279</sup>

Inne i *Ganzfeld – Double Vision* ser man något som vid en första anblick ter sig som färgade väggar i en valvliknande rumslighet. Efter en liten stund märker man att färgerna ändras successivt, i ett mjukt tempo, med olika färger på två av de motsatta väggarna. Skulle man sträcka ut handen för att röra vid en av dem, skulle man märka att man rör vid tomma intet. Samtidigt fyller det färgade ljuset hela det valvformade utrymmet i ett långsamt tempo.

---

<sup>276</sup> Paterson 2007, 20–21.

<sup>277</sup> Hurlbert & Ling 2012, 132.

<sup>278</sup> Peifer, 2013, 71.

<sup>279</sup> Peifer, 2013, 71.

”Ljus skapar rum”, skriver Gernot Böhme<sup>280</sup>. I hans förståelse av rummet inbegrips inte bara det fysiska rummet, utan också den upplevelse av det specifika rummet man får där och då. Det rum som ljuset skapar är ett avståndets rum, eftersom det karakteriseras av distansen mellan mig själv och rummets objekt eller fysiska väggar. Med blicken upplevs spelet av ljus och skuggor, faktorer som förlänar rummet dess rumslighet.<sup>281</sup> I *Ganzfeld – Double Vision* utgörs ”objekten” av de andra besökarna, som rör sig i det av det färgade ljusets långsamt föränderliga rytm och av mellanlåga valvformationer karakteriserade rummet. Det rum ljuset skapar kallar Böhme ett klart rum (*clear space*), ett rum i vilket man kan röra sig fritt. I denna frihet inbegrips inte bara den fysiska rörelsemöjligheten i att kunna gå omkring i rummet, utan också den potentiella rörelsen av att låta blicken vandra. Det innebär en betydande spatial upplevelse där min blick har ett spelrum den inte har om jag skulle se ett fotografi av samma rum.<sup>282</sup>

Färgerna i Turrells verk fyller rummet med ett milt sken. Min impuls att vilja röra vid det synbart materiella, vid ljusväggen som gäcker min uppfattning om rummets gränser, kan sammanliknas med Patersons<sup>283</sup> tankar kring hur vi, när vi letar efter ett borttappat föremål, aktivt använder blicken, men också händerna för att finna det vi letar efter. Inte bara känseln, utan också synen har i lika hög grad gripförmåga och båda är kinestetiska. Här finns en beröringens dubbla aspekt, vilken består av både aktiv rörelse och passiv receptivitet och som är delaktig i den på kinestesi grundade kroppsliga intentionaliteten. Denna föregripande hållning finns inskriven i den enhetlighet som kroppen utgör. För den levda kännande kroppen innebär det kinestetiska berörandet, eller försöket att greppa, en betydande aspekt och är en nödvändig del i att agera kroppsligt. I det att ögonen och händerna söker, sammankopplas sensoriskt stimuli aktivt för en konsolidering av förnimmelser i en upplevelsens omedelbarhet.<sup>284</sup> Som kroppsliga varelser orienterar vi oss ständigt i förhållande till en föränderlig men igenkänningsbar verklighet, och min önskan om att röra vid någonting som inte finns där tänjer på min förståelse av denna verklighet. Min önskan om att greppa förblir vid ett letande i kontakt med det färgade ljusets

---

<sup>280</sup> Böhme 2018, 208.

<sup>281</sup> Böhme 2018, 207–208.

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> Paterson 2007, 30.

<sup>284</sup> Ibid.

immaterialitet, men öppnar samtidigt upp för och konkretiserar en förnimmelse av någonting bortom det handgripliga.

Av guiden som leder rundvandringen jag deltar i hör jag, att barn som är med på turen ibland spontant stannar upp för att se på sina händer i det ständigt föränderliga ljuslandskapet<sup>285</sup>. Jag följer barnens exempel och håller upp min egen hand mot väggen av ljus. Mot turkosblått verkar min hand orange, sedan blir det varmrosa och min hand blir gråare. Vitt, gröngult, grönt, min hand blir också grönare, den ter sig prickigt rödgrön. Väggen på den motsatta sidan byter också färg, den har andra färger än den vägg jag står vid.

Vi har förmågan att förnimma våra kroppar förnimmande sig själv, skriver Paterson<sup>286</sup>. Detta sker när vi lokaliserar förnimmelser av smärta, eller kanske kittlingar någonstans i kroppen. Denna lokalisering kan också förstås i överförd betydelse av ögon som förnimmer händer. I det att vi förnimmer våra kroppar förnimmande sig själv erhåller kroppen sin kroppslighet i ett sinnenas samverkande.<sup>287</sup> När jag ser på mina händer vars hud ändrar färg i takt med det föränderliga ljuset ser jag inte mig själv se så som jag ser mig i en spegel. Men jag ser likväl mig själv som seende. I beröringens dubbla aspekt, i rörelsens aktivitet; jag sträcker ut handen och ser på den, och i mottagandets passivitet, i det att min hand färgas av det färgade ljuset, ser jag mitt färgseende inskrivet i den enhetlighet som kroppen utgör, och i vilken den på kinestesi grundade kroppsliga intentionaliteten finns inskriven. I detta skeende rubbas den i husserlsk mening naturliga attityden, och jag medvetandegörs på nytt om min kroppslighet, den kroppslighet jag vanligtvis tar för given. Turrells användande av synsinnets sätt att fungera gör att jag ser mitt seende när det är verksamt, i det att jag ser färgen på min hud ändras i förhållande till den av det färgade ljuset föränderliga väggen.

Vid lila känns det som jag andas lite snabbare. Jag ser mig omkring, det har ändrat till ljus gulgrönt och de andra besökarna verkar ha förlorat sina färger. Jag hör om personer som är tvungna att sätta sig ner efter en stund i den föränderliga färgverkligheten. De känner sig yra, eller allmänt lätt illamående, de känner sig plötsligt varma i kroppen. De känner att de är i färd med att förlora balansen. Konstverkets

---

<sup>285</sup> Deltagande i allmän omvisning juli 2018.

<sup>286</sup> Paterson 2007, 31.

<sup>287</sup> Ibid.

inverkan på synsinnet verkar också beröra proprioceptionen. Således påverkas också den i proprioceptionen inbegripna gravitationsmässiga orienteringen genom innerörats balansfunktion; det vestibulära sinnet<sup>288</sup>. Den visuella stimulansen får direkta, kroppsliga beröringspunkter, om än inte nödvändigtvis på ett alltför behagligt sätt. Således kan dock en konkret koppling mellan sinnesfunktionerna sägas att de åskådliggörs.

Men många upplever också en känsla av upphöjdhet. Den möjlighet det klara rummet ger, det rum som skapas av ljuset, att låta blicken vandra fritt och att samtidigt utforska denna möjlighet att göra det genom att stanna upp vid olika rumsliga fixeringspunkter och kunna känna sin förankring i rummet, liksom Böhme uttrycker det<sup>289</sup>. Denna känsla av anknytning till rummet, uppkommen ur överblicken över det och den genom blicken förstådda rummets djupverkan, och som ger intryck av säkerhet och rörelsefrihet.<sup>290</sup> Den atmosfär som uppkommer ur upplevelsen av ljusinstallationens valvformationer i kombination med det i milt tempo föränderliga ljuset och betraktarens potentiella upplevelse av omvandling av känslan av tid och rum ger upphov till en samtidig upplevelse av tillhörighet till rummets fysiskhet och en förhöjd känsla av immaterialitet. Denna immaterialitet ger en känsla av en den ordlösa tankens möjlighet att vandra fritt. Samtidigt är upplevelsen fysisk. Den grundläggande emotionella upplevelse som det klara rummet förmedlar är en känsla av trygghet och frihet, fortsätter Böhme<sup>291</sup>. Mentalt sett finns det en obundenhet i att kunna röra sig i detta landskap, trots tänkbara faror, i det att allt i detta avståndets rum befinner sig på "betryggande avstånd".<sup>292</sup>

Innebörderna av att bli berörd är i Turrells verk mångskiftande. Verket artikulerar vårt seende och vår kroppslighet för oss, genom ett avbrott från den i husserlsk mening naturliga attityden. Vårt färgseendes, men också våra övriga sinnens, det haptiskas, anpassningsbarhet blir genom frånvaron av den verkliga världen och närvaron av konstverkets parallella sinnevärld mycket tydlig. Vår kroppsliga tillvaro kan sägas framstå för oss på ett nytt sätt. Turrells verk prononcerar våra sinnens växelverkan i en visuell och kroppslig upplevelse i aktivt samspel med världen. I

---

<sup>288</sup> Paterson 2007, 21.

<sup>289</sup> Böhme 2018, 207.

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Ibid.

denna upplevelse, föranledd av det estetiska, finns en möjlighet till ett medvetandegörande om sinnenas samverkan.

#### 4.2 Om emotioner och färgupplevelsens emotionella dimension

Den kanske mest uppenbara aspekten av att bli berörd är den emotionella. Det centrerade fokus för uppmärksamheten som konstverket i enlighet med Berleants fältteori utgör inkluderar en växelverkan inbegripande betraktarens sinnligt perceptibla upplevelse. En emotionell sensitivitet innebär ett erkännande av det emotionella bidrag betraktaren som kroppsligt väsen tillför det estetiska skeendet. Det är ett skeende inbegripande en perceptuell öppenhet, som i tillägg till den direkta kroppsliga dimensionen även innefattar en atmosfärisk sådan<sup>293</sup>.

För van de Vall kan det att bli emotionellt berörd beskrivas i termer av sammansatta spänningar och upplösningar, förväntningar och uppfyllanden<sup>294</sup>. Detta nämner hon, baserat på Susanne Langer, som karakteriserande för emotioner motsvarande det som upplevs i konsten, men som i det levda livet utgör den rörelse som är livet självt.<sup>295</sup> Detta van de Valls närmandesätt verkar ge utrymme för den komplexitet den emotionella aspekten av den estetiska upplevelsen inbegriper. Den rörelse hon beskriver är kontinuerlig, det är rörelse som kan vara flera sammanflätade rörelser simultant. I mönster i vilka rytm har sin andel artikuleras detta i de dynamiska konstellationer konstverken utgörs av.<sup>296</sup>

Chiharu Shiotas anslående verk möter betraktaren i något som enkelt kan omtalas i termer av dynamiska konstellationer. På det konkreta planet utgörs de av strukturer av röd tråd som spänner ut i rummet och bildar ett fritt format flätverk, ofta omslutande större och mindre föremål av olika slag. Bildligt sett fångar verken konglomerat av emotioner för betraktarens tänkbara upplevelse, med den röda färgen inklusive sina mångskiftande innebörder som en obestridlig del. Många gånger nämns blodådror, nervtrådar och navelsträng i samband med Shiotas storskaliga installationer. Realiserandet av Shiotas temporära installationer, som tar flera dagar

---

<sup>293</sup> Berleant 2015, 5–6.

<sup>294</sup> van de Vall 2008, 99.

<sup>295</sup> Ibid. van de Vall hänvisar i sin argumentering om emotioner till Susanne Langers *Feeling and Form* (1953).

<sup>296</sup> Ibid.

eller veckor i anspråk, sker i samspråk med varje nytt utställningsutrymme i ett förlopp som alltid kräver samma djupgående ansträngning av konstnären.<sup>297</sup> Line Daatland<sup>298</sup> beskriver i anknytning till verket *Direction* (2017) (bilddilaga 9) associationen till de vitala kroppsliga systemen som något de flesta kan känna igen, på både en direkt och fysisk nivå samt gällande minnen. I *Direction* innesluts gamla träbåtar från norska Vestlandet i flera hundra kilometer röd tråd. Verkets skala och konstellation skapar en atmosfär av outgrundlighet, som om nästan oförklarliga skeenden ägt rum i en vidsträckt tidsrymd, samtidigt som det kroppsliga och intima är påtagligt.<sup>299</sup>

Atmosfärer, förnimbara och uppkomna ur de sätt på vilka tingen känns närvarande i rummet liksom det i kapitel 3.2 framkommer, samt inbegripande medvetenheten om mitt tillstånd i en specifik miljö rymmer därmed också en emotionell aspekt. Genom betydelseförskjutningar uppkomna ur spår av föremåls användande och representationer av viktiga delar av kroppen, engagerar Shiotas verk betraktarens känsloliv, liksom Daatland uttrycker det<sup>300</sup>. Detta sker således genom ett kroppslighetens framträdande inte genom ett kroppens direkta avbildande, utan genom en associativ kraft.<sup>301</sup> Tankeanknytningen mellan färder i träbåt på öppet hav i en fjärran tid och vitala kroppssystem danar lager av betydelser i en den estetiska upplevelsens immersivitet. Medan Vestlandsbåtarna för en lokal publik väcker associationer på ett specifikt plan har båten som färdmedel också allmänmänskligare betydelser. Det sinnliga och timliga är tydligt, samtidigt som det vidsträckta nuddas. Det är på det existentiella, ur tidlöshetens och det allmänmänskligas perspektiv Daatlands beskrivning kan sägas peka, samtidigt som den också rymmer det kroppsligt förgängliga. Daatland menar att Shiotas verk väcker emotioner gemensamma för oss alla, tillika med en känsla av tillhörighet – av att inte vara vare sig ensamma eller riktningslösa på vår färd – trots att denna riktning i existentiellt hänseende är för oss okänd<sup>302</sup>.

Där van de Vall beskriver den emotionella aspekten som subtila skeenden pågår emotionerna också för Robert C. Solomon som processer i längre eller kortare

---

<sup>297</sup> Dimling Cochran 2017, 20.

<sup>298</sup> Daatland, 2018, 16. I samtal med Chiharu Shiota.

<sup>299</sup> Ibid. 2018, 16.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Ibid.

tidsrymder. I *True To Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us* (2007) utgör en av hans infallsvinklar att emotioner är någonting vi kan kultivera och utveckla, de är processer vi rentav kan överstiga oss själva genom. Han hänför till detta som *emotionell integritet*.<sup>303</sup> I likhet med Berleants syn på estetisk känslighet innebär en perceptuell medvetenhet genom en kultiverad sensitivitet samt den estetiska upplevelsens transformativa kraft, kan betraktarens aktiva och kreativa deltagande innebära en omvandling. Denna kan eventuellt också kopplas till det faktum att färger har en inverkan på oss, något som undersökts inom bland annat psykologin.

Solomon adresserar flera uppfattningar gällande emotioner som enligt hans mening inte beaktar emotionernas komplexitet. En av dessa är att emotioner blott är känslor. I en syn på emotionerna som processer, ingår det visserligen en känslaspekt i alla emotioner. Utan att det är frågan om rena förnimmelser eller sensationer är känslorna det vi ”känner”, vilket alltid sker i ett förhållande till världen.<sup>304</sup> Medan emotioner i samtida forskning är ett alltmer förekommande tema, finns dock inte någon egentlig genomgripande enlighet gällande terminologin. Således varierar den och våra känsloliv omtalas bland annat i termer av affekter och emotioner. Här föreligger på grund av kapitlets ringa omfång dock ingen utredning av dessa. Jag följer istället Solomons förhållningssätt, och hänvisar också till forskning gällande färgers koppling till det emotionella. Genom den emotionella aspekt som finns inskriven i *atmosfär* såväl som i det *haptiska* önskar jag föra fram nyanser av den emotionella upplevelsen för en ökad sensitivitet.

Till skillnad från en generisk, av cartesiansk dualism influerad uppfattning om emotionerna som situerade i sinnet (mind), i en slags helprivat sfär åtskild från omvärlden, innebär den fenomenologiska syn Solomon förespråkar att emotionerna är ett medvetandes verkningar, ett medvetande i ständig med världen sammanhängande aktivitet. Subjektiviteten är någonting grundläggande hos var och en individ, som genom sin kroppslighet är platsbunden och därmed bunden till ett visst perspektiv. Medvetandet är ett faktum utgående ur detta. Emotionerna är dock inte entiteter i

---

<sup>303</sup> Solomon 2007, 144.

<sup>304</sup> Solomon 2007, 137–138, 141.



något medvetande. De kan däremot genom reflektion bli föremål *för* medvetandet, i det att vi blir medvetna om att vi känner.<sup>305</sup>

Denna aspekt av reflektion, som kan sägas ta sig flera uttryck, utgör en betydelsefull del i Solomons förståelse av emotionerna samt i det han kallar emotionell integritet. Redan det faktum att vi, när vi känner på ett visst sätt, tyst för oss själva eller inför andra högt uttalar att vi är till exempel arga innebär en grundläggande, reflektiv del av våra känsloliv samtidigt som det vi försöker namnge egentligen utgör en mycket mindre rätlinjig process än vad som kunde antas<sup>306</sup>. I själva verket är det sällan frågan om ett isolerbart och entydigt kategoriserbart sinnestillstånd. Vår strävan att namnge och identifiera det som snarare utgör en process bestående av komplexa och eventuellt omtumlande upplevelser och gensvar har ibland kallats rationalitet i retrospektion. Våra språkliga förmågor är något som vi som vuxna individer i större eller mindre grad använder oss av i denna process som ofta också inbegriper nya emotioner föranledda av tankarna om de tidigare emotionerna.<sup>307</sup> Hur vi tänker om emotionerna oavsett den tidsrymd de fortgår i, för de kan förvisso vara från några sekunder till i det närmaste en livstid, inbegrips i ett förhållningssätt som kan föranlåta emotionell integritet. Ett djup och riklighet i betydelsen av ett brett och helhetsmässigt register av emotioner – även konfliktfyllda sådana – omfattas också av denna syn.<sup>308</sup>

Detta processmässiga förhållningssätt medför en dimension av tänkbart ansvarstagande för de egna emotionerna, vilket för Solomon utgör en principiell komponent i det som hänförs till som *emotionell intelligens*<sup>309</sup>. Det är ett synsätt gällande förhållandet mellan rationalitet och det vi känner som skiljer sig från de genom tiderna tämligen utbredda uppfattningarna om emotioner som drabbande oss, som om de var helt och hållet bortom vår viljemässiga styrning, och att de kategoriskt kallats irrationella enligt en seglivad men numera förlegad uppfattning om emotioner som till sin natur oförenliga med förnuftet<sup>310</sup>. Hänvisande till bland annat Antonio Damasio kliniska och neurologiska studier som indikerar ett

---

<sup>305</sup> Solomon 2007, 157. Kursiveringar ursprungliga.

<sup>306</sup> Solomon 2007, 218, 261.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> Solomon 2007, 266–267. Min kursivering.

<sup>309</sup> Solomon 2007, 204. Begreppet har lanserats för en bredare publik av Daniel Goleman i *Emotional Intelligence* (1995), ett verk som baseras på tidigare forskning.

<sup>310</sup> Solomon 2007, 180, 190.

sammanhang mellan emotioner och rationellt tänkande menar han att vi istället är kapabla att kunna använda oss av våra emotioner för att underlätta vårt tänkande. Personer med sjukdomsorsakade skador på hjärnans emotionscentra men med intakta kognitiva färdigheter, med andra ord förmågor som förknippas med intelligens, har påvisats ha avsevärda svårigheter att ta rationella beslut. Detta eftersom det som kräver ett beslutsfattande i och med den förlorade emotionella kapaciteten så att säga förlorar sin betydelse.<sup>311</sup>

Det är våra emotioner som ger våra liv mening, framhäver Solomon, det är genom dem vi lever våra liv<sup>312</sup>. Den ”röda tråden” som språkligt uttryck rymmer ett antal betydelser, med den bärande tanken som den mest uppenbara. Den röda tråden innebär alltså någonting vitalt, och livskraftigt, det som för ”handlingen” eller livet vidare, den skapar sammanhang. I en syn där emotionerna ses som processer, i tät förbindelse med det rationella tänkandet, är det rimligt att anta att emotionerna ger oss ett sammanhang.

Det rationella, sociala, emotionella samt det som berör intelligens är alla i lika grad betydelsefulla samt samverkande och till varandra kopplade aspekter av människan, menar Solomon. *Emotionell intelligens*<sup>313</sup> innebär enligt honom grundläggande, konceptualiserande och bedömande komponenter i emotionerna och förhållandet mellan emotionerna och den rationella tankeförmågan innebär inte ett den senares kontrollerande eller reglerande av de förra. Inte heller utgörs det vi känner enbart av vare sig kroppsliga förnimmelser eller av besvärande retningar triggaad fysiologisk återverkan. Visserligen kan vi oberoende av kulturell bakgrund bli röda i ansiktet eller till exempel uppleva kroppsliga spänningar när vi blir arga, och dylika evolutionsbundna neuro-hormonell-muskulära aspekter innebär för en del samtida forskare en emotionernas essens.<sup>314</sup> Bland annat ilskan räknas enligt detta synsätt till dessa *grundläggande (basic)* och därför enda verkliga emotionerna medan andra är av kulturen formade högre kognitiva funktioner. Det är en indelning med överdrivet fokus på emotionernas känslaspekt och som Solomon ifrågasätter, för till exempel just ilska är inte enbart korta, explosiva utbrott. Ilska kn pågå över lång tid, någon

---

<sup>311</sup> Solomon 2007, 166.

<sup>312</sup> Solomon 2007, 1.

<sup>313</sup> Begreppet har lanserats för en bredare publik av Daniel Goleman i *Emotional Intelligence* (1995), ett verk som baseras på tidigare forskning.

<sup>314</sup> Solomon 2007, 14–15, 164. Kursivering ursprunglig.

gång flera år.<sup>315</sup> Liksom andra emotioner är ilskan mera än något som kan beskrivas i termer av neurologiska mekanismer, även om emotioner förvisso också kan närmast på detta sätt. Man kan dock inte säga att enbart fysiologin har intelligens. Inte heller har den intentionalitet, något som är avgörande för den emotionella intelligensen. Emotioner står alltså i relation till världen; de handlar om den. De är *engagemang* (*engagement*) med världen och i den, något som dock kräver kunskap. Denna kunskap kan vara felaktig eller bristfällig.<sup>316</sup> Således kan vår ilska någon gång vara berättigad, andra gånger grunda sig på till exempel ett missförstånd. Ilskan som ett engagemang i och med världen kan med andra ord sägas vara ett sätt på vilket man interagerar med en annan person eller i de med ilskan förknippade omständigheterna. Ilskan handlar i många fall om, eller dess *omdöme* (*judgment*) är följaktligen, att man felbehandlats av någon eller i en viss situation.<sup>317</sup> Med tonvikt på intelligensen i emotionerna är de alltså *värderande omdömen* (*evaluative judgments*) utan att detta dock hänför till en noga övervägd omdömesgillhet i intellektuell bemärkelse. Snarare är det frågan om ett slags kroppsliga omdömen. Emotionerna har mening genom att de inbegriper evaluerande och konceptualiserande aspekter, och genom dessa formar de våra liv; de situationer med eller utan andra människor vi befinner oss i samt vår plats i världen.<sup>318</sup>

Solomon kan sålunda sägas ge emotionerna stor vikt och inverkan i, och på, våra liv. Mot denna bakgrund kan Shiotas verk ses som jämförbara med visuella konkretiseringar av våra känsloliv som engagemang med världen. Med en grundval inom måleri utgör tråden penseldragen Shiota målar med i rummet och hon förknippar dessa linjer med relationer människor emellan<sup>319</sup>. Arbetets uttryck påverkas av hennes aktuella sinnestillstånd; knutar uppstår lätt om hon känslomässigt är ur balans, och tvärtom flyter arbetet med tråden lätt i lättare stämningslägen. På liknande vis kan relationer trassla till sig, de kan vara spänningsfyllda och band kan klippas av.<sup>320</sup>

Emotionerna finns alltså inte inombords av några metafysiska orsaker, i *sinnen* (*mind*), i enlighet med utvecklingen av förståelsen av en subjektivitet som nådde sin

---

<sup>315</sup> Solomon 2007, 17.

<sup>316</sup> Solomon 2007, 160. Min kursivering.

<sup>317</sup> Solomon 2007, 18–19. Min kursivering.

<sup>318</sup> Solomon 2007, 204–205.

<sup>319</sup> Dimling Cochran 2017, 22.

<sup>320</sup> Ibid.

kulmen i och med cartesianismen, skriver Solomon<sup>321</sup>. De är istället ett medvetandes kontinuerliga engagemang med världen, och är så att säga privata i högre eller lägre grad som ett resultat av inläring kopplat till kultur. Medan småbarns emotioner är ohämmade, oavbrutna följer från upplevelse till uttryck växer och förfinas förmågan att dels hålla tillbaka, dels att ge uttryck för dem.<sup>322</sup> Liksom här tidigare framkommit uttrycker Solomon tvivel om så kallade grundläggande emotioners förefintlighet. Likväl verkar det kulturbundna vara en fråga om uttryck. Betyder det då att emotionerna är de samma, oberoende av kultur? Och vad kan det då innebära, att Daatland här inledningsvis omtalar Shiotas verk genom att säga att det väcker emotioner gemensamma för oss alla?

Liksom här också tidigare framförts, menar Solomon att en evolutionsmässig aspekt visserligen är reell, men i tillägg till ett neurologiskt ursprung blir emotioner grundläggande i förhållande till deras viktighetsgrad i en viss social kontext eller kultur.<sup>323</sup> Fysiologiska och biologiska allmängiltigheter existerar samtidigt med och bestämmer i lika grad känslolivets natur som emotioners roll och funktion vilka utvecklas i förhållande till omständigheter i en individs liksom en kulturs existens. I olika sammansatta processer definierade av kulturers egna eventualiteter utvecklas för de egna behoven anpassad vokabulär för ett beskrivande av emotionerna, utan att kulturer dock ger upphov till sina egna emotioner. Solomon stöder här i viss mån en socialkonstruktivistisk syn.<sup>324</sup> Snarare än att en emotionernas universalitet därför skulle stå att finna i en biologisk grund, är det gemensamma mänskliga omständigheter och villkor som utgör en grund för allmänmänskliga emotioner.<sup>325</sup>

Det är precis detta Daatlands beskrivning av Shiotas *Direction* verkar hänföra sig till. Medan *Direction* inbegriper element som förankrar verket i det lokala och platsbundna uppmärksammar Daatlands beskrivning av verket dessa individuella och på samma gång kulturbundna synvinklar samtidigt som hennes upplevelse av verket rör sig på ett existentiellt plan och rymmer frågeställningar gällande en livets riktning som snart sagt alla på något plan har erfårit. De verkar vara förutsättningar för ett mänskligt liv. Emotioner kan vara spröda, oerhört förfinade, utsökta, grova,

---

<sup>321</sup> Solomon 2007, 157–158.

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Solomon 2007, 250–251.

<sup>324</sup> Solomon 2007, 262.

<sup>325</sup> Solomon 2007, 247–248.

råa, bryska, artikulerade och tydliga eller dova och murrande, skriver Solomon<sup>326</sup>. De kan kort sagt ta sig uttryck på oerhört många olika sätt. Även om deras spännvidd sträcker sig från det nästan primitiva till det allra mest sensitiva är det gemensamma för oss, det mänskliga i oss, vår kollektiva emotionella fantasi. Det på det emotionella planet vi har gemensamt är alltså inte, liksom det tidigare poängterats, enbart det biologiska utan den intelligenta aspekten av emotionerna. Därför behöver de reaktioner emotionerna visserligen väcker i oss inte vara ”automatiska”, vi kan så att säga höja oss över dessa omedelbara gensvar och på så sätt utveckla bättre dylika.<sup>327</sup>

Just de förfinade och raffinerade emotionerna är viktiga gällande den emotionella aspekten av den estetiska upplevelsen, menar Kathleen Higgins<sup>328</sup>. Det omfång och variation av emotioner den estetiska upplevelsen kan inbegripa kan fortgå över tid och variera i sitt uppträdande. Därför är de sedvanliga definitionerna och namnen vi har på emotionerna ofta inte tillräckliga, de behöver beskrivas på annat sätt.<sup>329</sup> Detta stämmer förvisso, men den estetiska upplevelsen torde också kunna omfatta de grövre och tyngre samt konfliktfyllda emotionerna, för även dessa ingår i en emotionernas komplexitet.

Shiotas verk kan ses som åskådliggörande emotionerna som mellanmänniska mönster, för liksom Solomon skriver, utgörs de emotionella strukturerna i de flesta fall av interpersonella eller sociala strukturer eftersom de uppkommer i sammanhang av våra relationer. I enlighet med stoikerna liksom också en aristotelisk syn framhäver han att emotionerna är i världen; i det sociala rummet. Den med kulmination i den cartesianska förståelsen av subjektiviteten resulterade dock i en syn på emotionerna som enbart subjektiva och privata. Detta, liksom att emotionerna är immuna för etisk och vetenskaplig granskning samt att emotionerna inte kunde redogöras för språkligt var synpunkter som innebar en del avbräck gällande bland annat etisk förståelse.<sup>330</sup>

Att vi faktiskt använder oss av våra språkliga förmågor, liksom här tidigare framkommit, har stor betydelse ur etisk synvinkel. Hur vi agerar utgående från våra

---

<sup>326</sup> Solomon 2007, 215.

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Higgins 2008, 106.

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> Solomon 2007, 158.

emotioner, vilket är mer eller mindre hela tiden, kan få etiska konsekvenser. I en syn på emotionerna som processer finns värderingar integrerade i dem, värderingar som vi inte nödvändigtvis själva på ett aktivt plan är medvetna om. De spontana benämningarna vi dagligen beskriver våra emotionella upplevelser med, när vi säger att vi är arga eller glada, innebär samtidigt ett bekräftande eller förnekande av emotionen som en reflektion av självet. Självet finns innefattat i eller medverkar i hela räckvidden av olika slags emotioner, och alla emotioner innebär i viss grad en självmedvetenhet, utan att det innebär att emotionerna uttryckligen handlar om självet.<sup>331</sup> Eftersom våra emotioner kan ta sig uttryck på många olika sätt i ett uttryckets variation från grovhet till förfining som överensstämmer med engagemangets art, utgör detta ett engagemang som samtidigt är ett självets engagemang med världen.<sup>332</sup>

Detta medför obestridligen möjligheter, eftersom engagemangets art i enlighet med att emotionerna är intelligenta också kan förändras. En sådan möjlighet är betydelsefull i ett liv levt med emotionell integritet. I Solomons syn på emotioner som engagemang med världen ingår också att de är *strategier*, strategier för att leva ett gott liv. Det innebär då att de kan vara välfungerande eller sämre fungerande sådana. I detta inbegrips att vi själva har ett ansvar för, om än inte att vi ”väljer” emotionerna. Inte heller är de dock någonting som ”drabbar” oss. Eftersom emotionerna står i relation till omständigheterna kan våra val ha att göra med situationer. Vi kan i viss mån välja och styra vilka situationer vi försätter oss i.<sup>333</sup>

Vad kan det då innebära att någon eller något är som ett ”rött skynke” framför ens ögon? Är det en bra strategi att låta sig provoceras, som uttrycket kanske indikerar? Det är avhängigt av hur ilskan tar sig uttryck, menar Solomon. Ibland känns det, och kan också vara, rätt att bli arg. Det kan vara en god strategi. Som ett exempel på ett sofistikerat uttryck för ilskan nämner Solomon Pablo Picassos *Guernica* (1937). Att således förmedla sin vrede över krigshandlingar mot en oskyldig stad kan inte anses annat än berättigat.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Solomon 2007, 218–219.

<sup>332</sup> Solomon 2007, 28.

<sup>333</sup> Solomon 2007, 190–191.

<sup>334</sup> Solomon 2007, 27.

Men ilskan föregås frekvent, både i vetenskapliga liksom i mera vardagliga sammanhang av epitetet ”negativ”, den hör till de så kallade negativa emotionerna. Hur är det möjligt, om den åtminstone i vissa sammanhang kan vara en bra strategi? Att förstå emotionerna är att förstå deras orsaker, skriver Solomon<sup>335</sup>. Dessa kan dock självfallet vara svåröverskådliga. För personer som känner ilska känns det ofta tungt att bära, av grunder som kan vara så mångfacetterade som att själva emotionen känns obehaglig, eller att de eventuella stundande konsekvenserna för ett beteende ilskan eventuellt kan föranleda kan vara negativa. Religiösa eller moraliska attityder som formats till en kulturens dömande förhållningssätt till att bära på ilska kan spela en roll. Å andra sidan kan någon för en stund känna ökat självförtroende, en njutningsfylld ökad kraftfullhet genom att bli arg. En emotion kan vara positiv i sin attityd både gentemot självet, och gentemot sitt objekt, eller positiv gentemot en själv och negativ gentemot objektet, eller tvärtom. Också etiska frågeställningar gällande emotioner, om de anses etiskt positiva eller negativa, är beroende av kulturell kontext.<sup>336</sup> Ilskan kan alltså beroende på olika sakförhållanden vara en bra eller dålig strategi, men att kategoriskt kalla emotionerna antingen positiva eller negativa representerar ett synsätt som undgår att se emotionernas sammansatthet.<sup>337</sup>

## 2

Hur är det då med uppfattningar gällande färger kopplade till den emotionella aspekten? Liksom gällande emotionerna i övrigt, kan också en del allmänt rådande uppfattningar gällande färger och den emotionella dimensionen spåras, som inte nödvändigtvis håller för en närmare granskning. En av dessa berör föreställningar gällande kalla och varma färger. Är de färger som kallas kalla, det vill säga de blå tonerna, till exempel lugnande och de varma, orange och röda tonerna aktiverande? Och är blått kallt medan rött är varmt? En genomgående aspekt av färgerna i denna avhandling, som jag hänför till som deras natur, är egenskaperna kulör eller färgton, mättnad och klarhet. I många undersökningar gällande färgernas emotionella inverkan skiljs inte dessa åt. I en studie genomförd av Patricia Valdez och Albert Mehrabian,<sup>338</sup> vars resultat framkommer i ”Effects of Color on Emotions” (1994)

---

<sup>335</sup> Solomon 2007, 173.

<sup>336</sup> Solomon 2007, 172–173.

<sup>337</sup> Solomon 2007, 171.

<sup>338</sup> Se också Sivik, Lars (1974) “Color meaning and perceptual color dimensions: A study of exterior colors.”

påvisas att ett starkt och förutsägbart sammanhang förekommer mellan emotionella gensvar och färgers klarhets- och mättnadsgrad, medan dock färgtonen i sig inte visat sig ha den emotionella effekten man förväntade sig. Faktorer så som en upplevelse av njutning, aktivitet och dominans korrelerade med klarhet och mättnad; klara och mättade färger ökade upplevelsen av njutning. Upplevelsen av dominans ökade lineärt med en ökad grad av mättnad, och minskade i motsvarande grad vid ökande klarhet.<sup>339</sup>

Färgegenskaperna har med andra ord en avgörande inverkan. Färgtonsaspekten, som kan beskrivas med färgord så som röd, blå, grön och gul och så vidare verkar dock inte i lika hög grad motsvara de invanda föreställningarna. I "Colour psychology. The emotional effects of colour perception" (2012) redogör Byron Mikellides för studier i förhållande till färgernas upplevda temperatur. I undersökningar gällande den psyko-fysiologiska effekten i vilka hänsyn tagits till dels de "varma" färgtonerna rött, orange och gult, samt blått, grönt och turkost som antaget "kalla" i tillägg till färgegenskaperna kulör, mättnads och ljushets- respektive mörkhetsgrad. I tillägg till egenskaperna som varma eller kalla har de ansetts vara stimulerande respektive lugnande. Några, enligt förhandshypoteserna ställda, entydiga samband kunde dock inte påvisas.<sup>340</sup> Effekten är alltså inte, så som ibland antagits, kopplad till de här nämnda, schablonmässiga verbala associationerna. Det som däremot har konstaterats ha en inverkan är mättnadsgraden.<sup>341</sup> Mikellides studie stöder därmed Valdez och Mehrabians resultat gällande mättnadsaspekten hos färgerna.

Mikellides påpekar också, att den väletablerade uppfattningen om blått som en "kall" färg och rött som en "varm" har ifrågasatts av bland annat James Turrell<sup>342</sup>. Denna kognitivt etablerade uppfattning borde istället ersättas med den motsatta. Både vetenskapligt och konstnärligt har det konstaterats, att gasflammors hetaste temperatur inte är det röda eller orange, utan den blå. Å andra sidan tyder flera perceptuella och kognitiva studier utförda med hjälp av färgprover, simulerade färgrum och färgdiabilder på longitudinal basis samt i olika kontexter på att rött upplevs som varmt och blått som kallt. Störande faktorer så som tid, smak och kultur ska på grund av studiernas art och omfång kunna uteslutas. Mikellides menar

---

<sup>339</sup> Valdez&Mehrabian 1994, 405–406.

<sup>340</sup> Mikellides 2012, 112, 117.

<sup>341</sup> Mikellides 2012, 113, 118–119.

<sup>342</sup> Mikellides, 2012, 124.



därmed, att den kognitiva uppfattningen om färger likväl kan beaktas. Resultaten bör dock ses med vissa förbehåll, eftersom kontrollerade undersökningar dels måste vara överskådliga, dels med hänseende på färgernas komplexa och växelverkande natur tillräckligt varierade. Det är en kombination som inte enkelt låter sig genomföras, och ofta sker undersökningarna till färgernas naturs förfång.<sup>343</sup>

I konstupplevelsen kan dock färgernas växelverkande natur stå i fokus, och detta kan också inverka på deras upplevda temperatur. Hänvisande till John Ruskin, påpekar Gage<sup>344</sup> att vilken färg som helst kan göras varm eller kall beroende på den omgivande kontexten. Medan idén om färger som kalla eller varma fick fotfäste inom tidigt 1700-talsmåleri, en tanke som var nära besläktad med den om de tre primärfärgerna av vilka två ansågs varma och en kall, finns det mellan koncepten ”varm” och ”kall” egentligen en kontinuitet av gradering. Dessa är i sig helt och hållet relativa.<sup>345</sup>

Även om entydiga slutsatser gällande färgernas koppling till det emotionella svårligen låter sig dras, kan det uppmärksammas att Mikellides<sup>346</sup> också framhäver en skillnad mellan den kognitiva och den fysiologiska nivån. Många gånger är färgstudiernas resultat tillämpningsbara i förhållande till praktiska användningsområden<sup>347</sup>. Gällande den estetiska upplevelsen i förhållande till konst bör det kunna tas utgångspunkt i bägge aspekterna. Huruvida dock bägge alltid är aktuella, eller om någon av dem poängteras, torde vara avhängigt av konstverkets utformning.

I ett verk av till exempel Bridget Riley är förmodligen den kognitiva aspekten mindre framträdande, åtminstone med hänseende på sedvanliga uppfattningar gällande färgtemperaturer. Istället är det färgernas växelverkande natur som har företräde, med verkets aktuella konstellation av rytmiska mönster. Gällande exempelvis färgtemperatur uppkommer här den aspekt av gradering Gage omtalar. Det handlar inte om ”kall” eller ”varm” utan om kallare eller varmare i förhållande till närliggande färger samt till helheten. Rileys verk har dock ofta titlar som kan medföra kognitivt laddade associationer. I kapitel 2.2 nämnda *To a Summer's Day*

---

<sup>343</sup> Mikellides 2012, 124–125.

<sup>344</sup> Gage 2006, 75–76.

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Mikellides 2012, 125.

<sup>347</sup> Ibid.

(1980) (bildbilaga 4) kan i kombination med de i verket i huvudsak använda sekundärfärgerna inge ett övervägande intryck av värme. Det är dock i en sådan färgupplevelse förhandsinställningar gällande färger kan luckras upp och kanske bli till någonting annat, i enlighet med den estetiska upplevelsens transformativa kraft. Rileys verk har ofta en direkt fysisk, direkt på synorganen inverkan, ibland kanske mera helhetsmässigt kroppsligt och till och med kinestetiskt. Då är det primära, så som van de Vall uttrycker det, att man som betraktare uppmärksammar klustret av spänningar, upplösningar och förväntningar som äger rum i en, och att man vidkänns sitt eget förnimmande<sup>348</sup>.

van de Vall är, gällande den verbala beskrivningen av den estetiska upplevelse, inne på samma linje som här tidigare nämnda Kathleen Higgins, som anser att de ordinära emotionsnamnen kommer till korta i närmandet av den estetiska upplevelsens intrikacitet. Liksom van de Vall<sup>349</sup> skriver, att även om de rytmiska mönster som ett konstverk exemplifierar kan upplevas som en specifik känsla; sorg eller glädje eller någonting annat, är det med hänseende på emotioners komplexitet och betraktarnas individuella upplevelser inte lika väsentligt med ett identifierande och benämmande av emotionerna som det är att på ett allmängiltigare plan vara medveten om att någonting händer med ens känslor och perceptioner, och att det är betydelsefullt på något sätt. Genom att en sinnlig reflexivitet iscensätts kan också en meta-nivå av reflektion nås.<sup>350</sup>

I en installation som Chiharu Shiotas *Direction*, kan flera aspekter av det emotionella sägas inverka. Jag närmar mig i det följande verket genom bland annat det haptiska och det atmosfäriska i tillägg till Solomons tankar kring emotionerna.

Så som det här tidigare har redogjorts för, tycks *Direction* i betraktaren frammana någonting som är allmänmänskligt igenkännbart. Någonting som finner sin grund i för ett mänskligt liv allmängiltiga, om än på kulturella och individuella premisser formade livsvillkor. Paterson hänvisar också till en dimension av det universellt giltiga, nämligen en generell, mänsklig önskan om kontakt<sup>351</sup>. En sådan aspekt av närhet kan förverkligas också på det metaforiska planet, genom att man blir

---

<sup>348</sup> van de Vall 2008, 100.

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> Paterson 2007, 149

emotionellt berörd. Somatiska förnimmelser och med möda artikulerbara perceptioner kan vara en del av detta<sup>352</sup>. Det faktum att Shiotas verk som tar form som glest vävda formationer i rummet, är sammanflätade av garn, tillför i upplevelsen en dimension av närhet. Garnet som material kan genom tankeanknytningar föranledda av somatiskt framkallade minnen ge en känsla av strävhets eller eventuellt mjukhet på huden, beroende på ens individuella erfarenheter av textila upplevelser. Associationen till vävda textilier, kläder, kan också kännas som en förnimmelse i direktkontakt med huden. På ett intimare plan kan ett klädesplagg av garn vara gjort för hand, som ytterligare förstärker känslan av närhet. Den uppenbara dimensionen av att garnet är rött, förstärker i detta sammanhang en association till värme och kanske omsorg. När beröring genom det haptiska inte enbart är direkt fysisk sådan, ges utrymme till andra innebörder för kontakt, skriver Paterson<sup>353</sup>. I Shiotas verks i övrigt förhållandevis dramatiska framtoning kan en närpå fysisk känsla av värme framkallas, samtidigt åkallande minnen av närhet och omtänksamhet.

Den kromatiskt mättade röda färgen är dock en framträdande aspekt av upplevelsen av Shitoas verk. I kapitel 1.1 har innebörder för ”röd” förts fram, där färgordet på många språk härrörs ur betydelser för ”blod”. Hurlbert och Ling skriver, att vi är i stånd till att besjåla färger som sådana med mening. Detta tack vare förmågan att abstrahera färger med hjälp av vilken vi kan frammana olika färgtoner i vårt sinne utan att dessa är kopplade till ett objekt som skänker färgen en innebörd. Färgen blir ett effektivt stimuli i sin egen rätt och framkallar preferenser, emotionella gensvar och beteenden.<sup>354</sup> Därför väcker också verkets utformning tankeassociationer till vitala kroppsliga system och därmed det livsgivande blodet. Upplevelsen av att i installationen vara liksom omgiven av blodådror kan dock väcka motstridiga emotionella gensvar. Verkets med stringens utförda formationer i rummet väcker beundran, men samtidigt ger associationerna till centrala kroppsliga funktioner vars beståndsdelar plötsligt befinner sig utanför kroppen upphov till en svag känsla av obehag. Enligt Solomons syn på emotioner som självet engagemang med världen kan detta obehag uttrycka en värdering, en värdering som kan härröra sig till en uppfattning om en viss ordning i världen. Till denna ordning hör kunskapen om

---

<sup>352</sup> Paterson 2007, 148, 150.

<sup>353</sup> Paterson 2007, 167.

<sup>354</sup> Hurlbert och Ling 2012, 151.

blodeirkulationssystemets för sin funktion nödvändiga placering inuti kroppen. Det svaga obehaget är ett omdöme om att denna ordning i världen ruckas. Samtidigt innebär det ett led i den estetiska upplevelsens transformativa dimension. Det ger en möjlighet till förändring. Konstverket engagerar emotionens intelligenta aspekt, och nya banor för tanken väcks, liksom Daatland skriver.

Drivkraften för sitt arbete har Shiota kommit att finna i en betvingande känsla av ångest, uppkommen ur en längre period med många flyttningar, av att vakna upp med en upplevelse av att inte veta var hon befinner sig i en existens utan någon fast hållpunkt. De i luften vävda verken har sedermera tagit form, i rött garn, men också i vitt och svart.<sup>355</sup> Om sitt arbete säger Shiota att ” [e]n anhopning av //...// linjer formar en yta, och jag kan skapa obegränsade rum som för mig verkar expandera gradvis till ett universum. När jag inte längre kan följa en garninstallation //...// med blicken, börjar den kännas färdig.”<sup>356</sup> Shiota verkar beskriva någonting vidsträckt, som når bortom det överblickbara och som samtidigt ter sig som ett överlämnande till det okontrollerbara.

En allmännare variant av ångesten utgörs av rädslan, som också ingår som en viktig beståndsdel i klassiska beskrivningar av det sublima. Solomon<sup>357</sup> menar att rädslan möjligtvis utgör vår största tillgång, eftersom vi utan den vårdslöst och utan att tveka eller tänka på konsekvenserna skulle möta potentiellt livsfarliga situationer. Rädslan är därför den viktigaste emotionen. Bland annat räddar den oss från överdriven godtrogenhet gentemot andra personer eller olika situationer. Åtminstone ibland är världen mycket farlig, och detta ger oss rädslan essentiell information om. Att agera i enlighet med den kan många gånger vara en bra strategi.<sup>358</sup>

Upplevelsen av det sublima utgör en slags skenbar orimlighet mellan att befinna sig i säkerhet, samtidigt som man erfar någonting oerhört kraftfullt som övergår ens egen förståelse och som därmed kan medföra fruktan. Hos Edmund Burke är det i visuella upplevelser en storlek av dimensioner utan like som ger upphov till det

---

<sup>355</sup> Yoshimoto 2014, 74.

<sup>356</sup> <https://arttradarjournal.com/2015/07/24/chiharu-shiota-artist-profile/> “An accumulation of //...// lines forms a surface, and I can create unlimited spaces that seem to me to gradually expand into a universe. When I can no longer trace a yarn installation //...// with my eye, it begins to feel complete.” Ibid.

<sup>357</sup> Solomon 2007, 29.

<sup>358</sup> Ibid.

sinnestillstånd av stark rädsla vilket orsakar upplevelsen av det sublima<sup>359</sup>. Hos Kant medför idén om det sublima diskrepansen mellan den subjektiva bedömningskraftens begränsning och tanken om oändlighet som är matematiskt möjlig, i första hand gällande upplevelser av naturen, bland annat havet<sup>360</sup>.

Havet kan, på ett betryggande avstånd, ”i sin gränslösa omfattning och sin hotfulla våldsamhet” upplevas som sublimt, skriver Böhme i en kommentar gällande Kants välkända förmenande om ifrågavarande upplevelse<sup>361</sup>. I *Directions* konstellation av Vestlandsbåtarna omslutna av den tunna röda tråden vars teckning i luften blir till rumsliga massor skapas en särpräglad atmosfär. För färger och färgers samspel skapar en atmosfärisk effekt i det att de förmedlar en viss stämning till rummet, fortsätter Böhme, en stämning som upplevs av en kännande person<sup>362</sup>. Det är en atmosfär som rymmer flera olika emotioner, upplevda av inte bara en person utan eventuellt flera i en möjlig samling av olika betraktare, men också minnen av personer med sina tänkbara upplevelser som färdats i sådana båtar. Inte bara av de vävda trådmassorna manas en möjlig känsla av att vi på något sätt är förbundna till varandra, också i atmosfären kan detta förnimmas. Atmosfärer är för Böhme rum, emotionellt upplevda rum med en viss stämning<sup>363</sup>. Den röda färgen, närvarande som tunna streck och som lätta sjok av färg men också som tätare sediment av rött, skapar genom associationens kraft tillsammans med de andra visuella elementen ett möte mellan det mikroskopiska och det makroskopiska i en samtida upplevelse av det sublima. Kroppsliga skeenden, blodomloppet, som innebär en livsgivande grundval för existensen sammankopplas med en atmosfär av outgrundlighet, en existentiell rymd som i sitt omfång väcker både fascination och en kittling av bävan. Samtidigt som garnmassornas strängt sammanhållna utformning ger ett intryck av ordning, hotar det rödas intensitet och storskalighet som en tankeanknytning till ett för blicken gränslöst hav överstiga förståelsens godtagbarhet. Tillvarons materiella påtaglighet samsas med dess samtida orimlighet; *Direction* väcker med sin tematik flera frågor gällande existensen än vad det ger svar på, men gör på samma gång denna existens mera handgriplig och verklig. Det röda garnmaterialet inger dessutom en känsla av mänsklighet. Trots att tillvaron potentiellt är farlig, finns det hopp.

---

<sup>359</sup> Burke, 1990, 124.

<sup>360</sup> Kant 2003/2007, 108.

<sup>361</sup> Böhme 2010/2018, 61. “...in its immeasurable vastness and its menacing violence..”Ibid.

<sup>362</sup> Ibid.

<sup>363</sup> Böhme 2014, 96.

## Slutsatser

En seendets känslighet i fenomenologisk bemärkelse inbegriper en förståelse av färgernas växelverkande natur. Färgerna ses här som uppkomna mellan den seende och det som ses, inkluderande det faktum att vi oftast ser flera, med varandra interagerande färger. Färgernas natur omfattar dessutom de grundläggande färgegenskaperna kulör eller färgton, mättnads- samt ljushetsgrad. Ur fenomenologisk synvinkel kan poängteras att seendet aldrig innebär en i relation med världen fullständigt, i cartesiansk bemärkelse, transparent sådant. Istället visar oss färgseendet en seendets opacitet i det att jag trots allmängiltiga överenskommelser, innebärande att jag med en annan person kan vara överens om att färgen vi har framför oss är ”röd”, likväl inte kan få veta hur den andre exakt ser denna färg. Det innebär med andra ord, i och med att det trots allt är färger vi ser, en intressant utgångspunkt för intersubjektivitet. Denna tematik förblir i avhandlingen endast vid ett flyktigt omnämnande, men kan utgöra en utgångspunkt för framtida undersökningar.

Denna färgernas växelverkande natur utgör utgångspunkten för många konstnärer, och kan leda till möten med konsten i vilka ett *rått seende* kan sägas iscensättas. Föranlett av en *écart* eller glipa, kan en slags brytning uppstå, genom vilken ett konstverk ses just som det och inte som ett sedvanligt objekt. Ett möte kan därmed initieras. Färgkonstellationen i ett verk kan fungera som ett sådant överraskande moment som kan innebära en upplevelsens direkthet, men för att ett möte ska kunna äga rum krävs också att betraktaren ger verket tid. Ett rått seende innebär en seendets direkthet, utan att det skulle bestå av ett från kulturella influenser befriat, direkt och subjektivt seende. Genom den i verket förefintliga energin sker någonting i betraktarens eget seende, någonting i hen iscensätts, som kan försätta hen i en relation med verket. Denna relation möjliggör samtidigt ett seende i vilket betraktaren blir delaktig i en komplex helhet, en sammanflätning av konstnärens av sin person- och yrkesmässiga historia influerade seende med betraktarens egna seende-erfarenheter. I ett abstrakt verk där färgerna kan verka utan deskriptiva hänsyn, på sina egna premisser, kan ett möte uppstå i vilket betraktaren medvetandegörs om sitt eget färgseende. Genom kontakten som uppstår i det råa

seendet kan betraktarens seende bli delaktig i en synlighet, där fokus förflyttas från det seende subjektet bort från en subjekt–objekt-relation. Detta färgseende, förstått som inbegripande en ljusstrålarnas absorbering i och återspeglning från ytor med en i synförmågan upplevd flera våglängders samspel medför också att de färger vi ser samtidigt är de våglängder – med andra ord potentiella färger – vi *inte* ser. Sett i sammanhang av denna aspekt av färgernas natur kan ett föreställande verk med en viss tematik, i vilket färgernas materiella liksom immateriella hänseenden utforskas och används i förmedling av ett visst budskap, i en seendets reversibilitet mana till ett synliggörande av till exempel kulturellt formade hållningar. Således kan det i det vardagliga seendet osynliga framträda genom att betraktaren i ett av en *écart* föranlett möte med konstverket bringas att *se med*. En erfarenhet av att vara frånvarande från sig själv kan ernås, men det att *se med* och för att ett möte kan uppstå kräver också en betraktarens vilja och öppenhet.

Genom det *estetiska engagemanget* är betraktaren en aktiv, konstituerande faktor i den estetiska upplevelsen, en till sin karaktär helhetsmässig upplevelse. Den estetiska upplevelsen kan närmas genom begreppet *estetiskt fält*, i vilket det estetiska engagemanget utgör ett incitament. Med utgångspunkt i dessa begrepp beaktas det situationsmässiga i den estetiska upplevelsen, vilket tar hänsyn till upplevelsens direkthet och komplexitet. Fältteorin beaktar den helhetsmässiga situationen, och beaktar konstverk, konstnärens inverkan och också betraktarens i en på lika villkor samverkande helhet. I denna helhet inbegrips också kulturella, sociala och historiska faktorer, liksom även associationer, minnen och fantasimässiga aspekter i det att konsten liksom mänsklig verksamhet generellt influeras av dessa. En installation utförd som mural i ett utställningsutrymme som genom sitt färg- och formspråk skapar en kontrast dels mellan konstinstitutionens och dess eget, dels stadslandskapets till vilket det förbinds genom ett panoramafönster förmedlar genom detta frågeställningar förknippade till samhälls- och kulturellrelaterade strukturer. Den situationsmässiga enhet det estetiska fältet utgör möjliggör tillika en perceptuell dito. Genom ett överraskningsmoment som uppstår genom verkets kontrastframkallande utformning medvetandegörs betraktaren om sin kroppslighet, om synsinnets ständiga adaptering till sin omgivning, och om sitt förhållande till rummet. I det reciproka förhållningssätt som det *estetiska fältet* möjliggör inbegrips också den estetiska upplevelsens transformativa kraft. I möte med verket kan betraktaren genomgå en

förändring, om än bara en subtilt märkbart sådan. Verkets utformning åskådliggör olika färglandskaps; dess eget i förhållande till stadslandskapet på andra sidan fönstret, samt dessas relation till varandra inbegripande de förändringar dygnets och årstiders rytm medför. Samtidigt kan betraktaren i detta förhållningssätt till den estetiska upplevelsen som tar hänsyn till det situationsmässiga – vilket också sammanfaller med färgernas växelverkande natur – göras känsligare för de till olika färguttryck relaterade samhälls- och kultureller inställningarna. Dessa inställningar kan utgöra begränsningar genom vilka vi objektifierar världen.

Den perceptuella och situationsmässiga enhet som det estetiska fältet tillåter möjliggör också ett medvetandegörande om inre, kroppsliga skeenden. Dessa kan, i ljuset av det *haptiska* förstås som att på ett metaforiskt plan bli berörd. I en ljusinstallation i vilken betraktaren avskiljs från omgivningens vardagliga sinnesintryck och istället omsluts av långsamt skiftande färger medför omställningen ett framträdande av sådana kroppsligt förnimbara, till bland annat balans och kinestesi sammankopplingsbara men genom synupplevelsen aktiverade skeenden. Detta tydliggör en sinnenas samverkan i en visuell och samtidigt kroppslig upplevelse, och genom ett i husserlsk mening rubbade av den naturliga attityden föranleds också ett nytt närmande till den kroppslighet betraktaren vanligtvis tar för given. Genom detta avbrott, genom avskiljdheden från det vardagliga tydliggörs likväl färgernas närvaro i det vardagliga, samtidigt som deras medverkan i det estetiska accentueras. För någon ger sig detta till känna genom en känsla av obehag, men för andra som en känsla av upphöjdhet, med andra ord någonting översinnligt. De känner av en atmosfär som med förankring i kroppsligheten och genom det färgade ljusets immaterialitet inger en känsla av trygghet kombinerad med en den ordlösa tankens förnimmelse av frihet.

Även ett konstverks måleriska textur och massa kan i kombination med dess kolorit genom ett haptiskt närmandesätt medvetandegöra en koppling mellan syn och känsel och därmed synliggöra andra än enbart optiska element i seendet. Denna ögats förmåga att självt uppfylla dessa, som kunde kallas taktila aspekter av seendet innebär ett det kroppsligas och visuellas implicerande i varandra. Det handlar alltså om ett sinnenas samverkande i en sinnenas intermodalitet, inte enbart om det multisensoriska. Ett medvetandegörande av dessa inre skeenden motverkar ett seendets distansering, en tankens skärpa och objektivitet får ge vika för ett



erkännande av denna kroppsliga aspekt. Genom det haptiska i det estetiska kan en känslighetens artikulering äga rum.

I ljuset av det haptiska kan ett konstverks textila material tillsammans med en röd färg medföra en känsla av närhet. Konstellationen av garnmaterial med denna färg inbegriper i haptisk bemärkelse subtila kroppsliga förnimmelser med tankeanknytning till innebörder för den röda färgen. Genom kognitiv association inges en känsla av värme, och åsynen av garnmaterialet åkallar taktila minnen av stoff mot hud. Således framkommer den emotionella aspekten av det haptiska.

Färgens emotionella dimension ses genom begreppet *atmosfär* som en färgernas skapande av en viss atmosfärisk effekt. Detta gör de genom att uttrycker en viss stämning i rummet. Även gällande atmosfärer handlar det om att förstå människan som kropp. Det handlar om hur man känner sig i en specifik miljö. Mot en bakgrund av västerländsk subjekt–objekt-dikotomi är atmosfärernas ontologiska status på grund av sin mellanliggande karaktär inte lätt att definiera. Men de är påtagligt kännbara och att ändra på färgsättningen i ett rum upplevs ofta också ändra på dess atmosfär. Färg och form i samspel med varandra kan ses som ”ekstaser” som strålar ut i rummet. En del mörka färger har egenskapen av att inverka förminsande på upplevelsen av rummet. Förstådda som extaser kan de ses som strålande utåt i rummet och danande en, i en visserligen individrelaterad upplevelse, atmosfär av dystyret. På motsvarande sätt skapar ljusa färger en känsla av lätthet. Atmosfärer handlar om en medvetenhet om det egna tillståndet i en specifik situation, om hur man *känner sig*.

Färgupplevelsens koppling till det emotionella är av psykologiskt, liksom också av estetiskt intresse. Emotioner är sammansatta fenomen, och sedda som processer är de genom både spontan och mera medveten reflektion intelligenta. De är alltså inte motsatta förnuftet, inte heller är de situerade i sinnet. Istället finns de i det sociala rummet, och är som medvetandets verkningar i ständig sammanhängande aktivitet med världen. Intentionaliteten är en viktig aspekt av detta, och emotionerna ses då som självets engagemang med världen. En garninstallation med proportioner motsvarande utställningssalars storlek och utförda i en förhållandevis stark och mättad röd medför genom en associativ kraft en förståelse av de i rummet utsträckta formationerna som påminnande om vitala kroppsliga system så som blodomlopp. I

möte med dessa som situerade utanför kroppen och därmed medförande en olustkänsla, innebär denna olustkänsla i en syn på emotioner som engagemang med världen en värdering. Denna värdering hänför sig till en tro på en ordning i världen enligt vilken blodomlopp finns inuti kroppen, och när denna kunskap om världen i den estetiska situationen plötsligt ruckas på, finns samtidigt möjlighet till en öppning. Den estetiska upplevelsens transformativa dimension aktiveras på så sätt genom det emotionella. Konstverket engagerar den intelligenta, fantasimässiga aspekten av emotionen, och nya innebörder och förståelser kan skapas.

Gällande den emotionella aspekten av upplevelsen av färg har ett starkt samband mellan emotionella gensvar och färgers klarhets- och mättnadsgrad påvisats. Det är alltså inte aspekten av kulör i sig som är avgörande för den emotionella upplevelsen. Om färgen upplevs som till exempel intensiv eller lugnande är avhängigt av dess övriga egenskaper, så som mörkhets- eller ljushets- samt mättnadsgrad utöver kulören. I upplevelsen av konstverk spelar dessa, liksom andra, tematiska faktorer in. I den estetiska upplevelsens helhetsmässiga karaktär kan de olika aspekterna inte skiljas åt, även om de är tillgängliga för granskande var för sig i en analys. Emedan vi har förmåga att abstrahera färger kan de ha innebörder för oss som hänför sig till symbolik och preferenser, något som kan vara och kulturellt eller individrelaterat. Att rött upplevs som en varm färg medan blått upplevs som en kall utgör kognitiva aspekter av färgupplevelsen som enligt forskning kan beaktas. Meningarna går dock isär gällande detta, och ur en synvinkel uteslutande det kognitiva anses färgtemperaturer vara helt och hållet relativa. Det är då färgernas inverkan på varandra, deras växelverkan, som inverkar på om de upplevs som kallare eller varmare än en annan färg. Kyla eller värme är alltså inte absoluta värden, utan gradienter i förhållande till varandra.

I synupplevelsen kan färg och form inte skiljas åt, och det ankommer på konstverkets utformande vilka aspekter av de till de emotionella hänseendena förknippade färgbetydelseerna som gör sig gällande. I ett abstrakt verk baserat på ett utforskande av färgrelationer i förhållande till färgers olika egenskaper inbegripande kulör, klarhet och mättnad framkommer en känslighet i förhållande till dessa färgernas egenskaper, vilka i samspel med varandra ger upphov till i hög grad intrikata sammanhang. Sekundär- och tertiärfärgers höga benägenhet till interaktion har utforskats abstrakt, och färgerna, uppkomna i samspel med vårt synsinne, kan här

fungera tillsammans utan att kognitiva, mimetiska eller beskrivande funktioner nödvändigtvis behöver tillskrivas dem. Detta kan ge upphov till ett brett spektrum av emotionella skeenden, men att sätta ord på dessa ofta subtila processer kan vara krävande. Det är det då av vikt att vara medveten om att någonting händer med de egna perceptionerna och emotionerna, även om det kanske inte är möjligt att namnge specifika emotioner.

I denna avhandling har det genomgående lyfts fram sätt på vilka det vardagliga seendet i fenomenologisk bemärkelse ger vika för det osynliga; för det som i ordinär bemärkelse är omöjligt att se. Således har öppningar, med användande av de i avhandlingen förekommande begreppen, skapats i möten med konst. På så vis har ett seendets känslighet gällande färger tecknats fram, och möjligheter gällande ett artikulerande av en sådan i förhållande till färger och deras betydelse i det estetiska kan således konstateras finnas. Färgernas betydelse för det estetiska framkommer genom de möten med konstverk som här beskrivits.

Gällande fortsatt forskning kan t.ex en liknande seendets känslighet i förhållande till estetiska aspekter undersökas gällande miljöestetik, urbana miljöer och exempelvis också i vardagens estetik.

## Källförteckning

Albers, Josef 1963/2013: *Interaction of Color. 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*. New Haven, London: Yale University Press.

Aristoteles 1998: *Tre böcker om själen*. Andra upplagan 2012. Göteborg: Daidalos. Översättning av Kimmo Järvinen.

Arnkil, Harald 2008: *Värit havaintojen maailmassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Ball, Philip 2001: *Bright Earth. Art and the Invention of Color*. Chicago: The university of Chicago Press.

Berleant, Arnold 2015: "Aesthetic Sensibility"  
<https://journals.openedition.org/ambiances/526> (Sökt 2.11.2019)

Berleant, Arnold 1991: *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.

Berleant, Arnold 1970/2002: *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Christchurch: Cybereditions.

Berleant, Arnold 2012: "The Legacy of Dewey's Aesthetics" i *Aesthetics Beyond The Arts*, 159-170. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate cop.

Berleant, Arnold 2012: "The Re-Shaping of Experience" i *Aesthetics Beyond The Arts*, 47-60. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate cop.

Burke, Edmund 1757/1990: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Andra utgåvan 1998. Oxford World's Classics. Andra utgåvan 1998 New York: Oxford University Press.

Böhme, Gernot 1993/2017: "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics" i Thibaud, Jean-Paul (red.) *The Aesthetics of Atmospheres*. Andra utgåvan 2018. New York: Routledge.

Böhme, Gernot 2009/2017: "The Phenomenology of Light" i Thibaud, Jean-Paul (red.) *The Aesthetics of Atmospheres*. Andra utgåvan 2018. New York: Routledge.

Böhme, Gernot 2013/2017: "The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres" i Thibaud, Jean-Paul (red.) *The Aesthetics of Atmospheres*. Andra utgåvan 2018. New York: Routledge

Böhme, Gernot 2014: "Urban Atmospheres. Charting New Directions for Architecture and Urban Planning" i Borch, Christian (red.) *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH.

- Böhme G. & Borch C. & Eliasson O. & Pallasmaa, J. 2014: *Atmospheres, Art, Architecture. A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson & Juhani Pallasmaa* i Borch, Christian (red.) *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH.
- Daatland, Line 2017: "Å høre til. Et intervju med Chiharu Shiota." i *Chiharu Shiota. Direction*. Bergen: Kode. Chiharu Shiota Directions 27.10. 2017- 1.4.2018.
- Dimling Cochran, Rebecca 2017: "Lines of Connection. A Conversation with Chiharu Shiota" i *Sculpture*, December 2017, pp. 18-23.  
<http://www.cochranarts.com/writingpublications/> (Sökt 10.4.2018.)
- Erlande-Brandenburg, Alain 1989: *The Lady and the Unicorn*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Faruqee, Anuka: 2013. *Color in Context: Revisiting Albers*. Yale Presidential Inauguration Symposia 12.10.2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8YpZX0Xj9-Y> (Sökt: 20.10.2017.)
- Fóti, Véronique 1993: "The Dimension of Color" Johnson G. A. (red.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, 3-13. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Gage, John 1999: *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. Andra utgåvan 2006. London: Thames and Hudson.
- Gage, John 2006: *Colour in Art*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Gage, John 2004: "Under Color of Darkness" i Fehr, Wurmfeld & Sanford. *Seeing Red. On nonobjective painting and color theory*. Hunter College Art Gallery. Cologne: Salon 2004.
- Goethe, J.W. von 1979: *Goethes färglära*. Järna: Kosmos förlag. I översättning av Karl Axel Thelander. Introduktion, kommentarer och efterskrift av Pehr Sällström.
- Golding, John 2000: *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. London: Thames and Hudson.
- Higgins, Kathleen 2008: "Refined Emotion in Aesthetic Experience. A Cross-Cultural Comparison" i Shusterman R. & Tomlin A. *Aesthetic Experience*. New York: Routledge 2008.
- Hacklin, Saara 2012: *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of contemporary Art*. Doctoral dissertation University of Helsinki.

- Hurlbert A. & Ling Y. 2012: "Understanding Color Perception and Preference" i Best, Janet (red.) *Colour Design. Theories and Applications*, 129-157. Woodhead Publishing Series in Textile. Philadelphia: Woodhead Publishing Ltd.
- Jay, Martin 1993: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press Ltd.
- Johnson, Galen A. 1993: "Phenomenology and Painting: 'Cézanne's Doubt'" i Johnson G. A. (red.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, 293-308. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Kant, Immanuel 1790/2003: Kritik av omdömeskraften. Andra utgåvan 2007. Stockholm: Thales. Svensk översättning av Sven-Olov Wallenstein.
- Korsmeyer, Carolyn 1999: Making Sense of Taste. Food and Philosophy. Andra utgåvan 2002. Ithaca London: Cornell University Press.
- Kudielka, Robert (red.) 1995: *Bridget Riley. Dialogues on Art*. London: Zwemmer.
- Larsen, Bente 2006: "Where the Visual Gets the Last Word" <http://www.marislaattelid.com/article/26> (sök: 14.2.2018)
- McDowall, Carolyn 2014: The Lady and the Unicorn and "Millefleurs" Style Tapestries. The Culture Concept Circle. <https://www.thecultureconcept.com/the-lady-and-the-unicorn-and-millefleurs-style-tapestries> (Sökt 17.8.2017)
- Mehrabian, Albert & Valdez, Patricia 1994: "Effects of Color on Emotions" i Journal of Experimental Psychology. Vol. 123, No. 4, 394–409.
- Merleau-Ponty, Maurice 1945/2001: *Phénoménologie de la Perception*. Gallimard. <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>
- Merleau-Ponty, Maurice 1945/1997: *Kroppens fenomenologi*. Första delen *Le Corps*, 79-232. Göteborg: Daidalos. Översättning från franska av William Fovet.
- Merleau-Ponty, Maurice 1945/2004: "Cézannes tvivel" i Merleau-Ponty Maurice 2004: *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Moderna franska tänkare. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag. Översättning från franska och med noter och inledning av Anna Petronella Fredlund
- Merleau-Ponty, Maurice 1964/2004: "Sammanflätningen – kiasmen" i Merleau-Ponty Maurice 2004: *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Moderna franska tänkare. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag. Översättning från franska och med noter och inledning av Anna Petronella Fredlund
- Merleau-Ponty, Maurice 1964/2004: "Ögat och anden" i Merleau-Ponty Maurice 2004: *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Moderna franska tänkare. Stockholm:

Brutus Östlings bokförlag. Översättning från franska och med noter och inledning av Anna Petronella Fredlund.

Mikellides, Byron 2012: "Colour psychology. The emotional effects of Colour perception" i Best, Janet (red.) *Colour Design. Theories and Applications*, 105-128. Woodhead Publishing Series in Textile. Philadelphia: Woodhead Publishing Ltd.

Miller, Arja 2011: "Odili Donald Oditan haastattelu" i *ARS11*. Helsingfors: Museet för samtidskonst Kiasma. ARS11 15.4-27.11.2011.

Nancy, Jean-Luc 2011: *God, Justice, Love, Beauty. Four Little Dialogues*. New York: Fordham University Press. Översatt från franska av Sarah Clift.

Pastoreau, Michel & Delahaye, Élisabeth 2013: *Les Secrets de la Licorne*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais.

Pastoreau, Michel, Musée de Cluny: informationvideo <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html> (Sökt 14.4.2018)

Paterson, Mark 2007: *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*. New York: Berg Oxford International Publishers Ltd.

Peifer, Don 2013: "Lighting Lessons from an Artist". *Contract*, Vol.54 (7), pp.70-71

Platon 1985: *Platon. Skrifter i svensk tolkning. Fjärde delen*. Lund: Bokförlaget Doxa AB I översättning av Claes Lindskog.

Platon 2004: *Platon. Samlade verker VI. Parmenides, Theaitetos, Sofisten, Statsmannen*. Oslo: Vidarforlaget AS. *Theaitetos* i översättning av Øivind Rabbås.

Riley II, Charles A. 1995: *Color Codes. Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. Hanover and London: University Press of New England.

Sala, Anri 2004: *Why Color Is Better Than Grey*. Kitakyushu: CCA Center for Contemporary Art Kitakyushu.

Solomon, Robert C.:2007. *True To Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us*. Andra utgåvan 2008. Oxford University Press.

*Tieteentermipankki 27.10.2016: Filosofia:väriteoria.*  
<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:väriteoria.>)

van de Vall, Renée 2008: *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.

Yoshimoto, Midori 2014: "Beyond 'Japanese/Women Artists'. Transnational Dialogues in the Art of Nobuho Nagasawa and Chiharu Shiota". KOLLA tidsskrift.

Wallenstein, Sven-Olov 2001: *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori*. Göteborg: AlfabetaAnamma.

Wallenstein, Sven Olov: 2002. *Den sista bilden. Det moderna måleriets kriser och förvandlingar*. Stockholm: Eriksson & Ronnefalk.

Wallenstein Sven Olov: 2006. "Deleuze, Bacon och måleriets hysteri" i Larsen, Bente (red.) *Sansing, erkjennelse og verk*. Unipub As och författarna.



## **Bildbilagor**

### **BILDBILAGA 1**

Andrew Goldsworthy  
*Rainbow Splash* (1980)

[https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag\\_01732](https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_01732)

### **BILDBILAGA 2**

*La dame à la licorne* (c. 1500)

<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>

### **BILDBILAGA 3**

Mari Slaattelid  
*Protective*, 2000

<https://koro.no/kunstverk/protective/>

### **BILDBILAGA 4**

Bridget Riley  
*To a Summer's Day*, 1980

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-to-a-summers-day-2-t03375>

### **BILDBILAGA 5**

Odili Donald Odita  
*Time Curve*, 2011

<http://www.jackshainman.com/artist-image1405.html>

<https://www.flickr.com/photos/kiasmamuseum/14117181260>

### **BILDBILAGA 6**

<https://blog.ted.com/9-views-of-tirana-albania-with-its-bright-multicolored-building/>

## BILDBILAGA 7

Rembrandt van Rijn

*Självporträtt med två cirklar* c.1665-69

<http://kpnrijksmuseum.com/zelfportretmetcirkels>

## BILDBILAGA 8

James Turrell

*Ganzfeld: Double Vision* (2013)

<https://ekebergparken.com/nb/kunst/ekeberg-skyspace-og-ganzfeld>

<http://archive.jamesturrell.com/artwork/double-vision/>

## BILDBILAGA 9

Chiharu Shiota

*Direction*, 2017

<http://kodebergen.no/utstillinger/chiharu-shiota>

[https://www.academia.edu/7288313/Uppfinnandet\\_av\\_estetiken](https://www.academia.edu/7288313/Uppfinnandet_av_estetiken)

Wallenstein Uppfinnandet av estetiken